

Noterat ♦ 18

SVENSKT VISARKIV



Noterat ♦ 18

Svenskt visarkiv

Noterat • 18 kan beställas från

Svenskt visarkiv

Box 16326

SE-103 26 Stockholm

Besöksadress: Torsgatan 19

Tel: 08-5195 5488

Fax: 08-5195 5449

info@visarkiv.se

www.visarkiv.se

Svenskt visarkiv är en enhet inom Statens Musiksamlingar

Redaktion

Dan Lundberg (huvudredaktör), Roger Bergner, Mathias Boström, Anders Hammarlund,
Eric Hammarström, Karin Strand, och Ingrid Åkesson

© Svenskt visarkiv och författarna 2010

Layout och omslag: Anna Kerstin Källman & Bengt-Erik Engholm.

Illustrationerna på omslaget är hämtade ur en serie skillingtryck med texter ur
Fredmans epistlar, utgivna år 1825 av Elmén och Granbergs tryckeri i Stockholm.

George Stephens' samling, Växjö landsbibliotek, nr 335 (bilden på framsidan)
och 33 (ex. även i KB, sign. F Bellman h2 resp. b2).

ISSN 1400-7339

Tryckt av KPH Trycksaksbolaget 2010

UPPSALA

NOTERAT är en populärvetenskaplig tidskrift från Svenskt visarkiv. Inriktningen är brett musiketnologisk – här förekommer ämnen som berör musikens roll i samhället samt artiklar som tar sin utgångspunkt i Svenskt visarkivs verksamhetsområden visa, folkmusik, jazz, samt äldre populärmusik. *Noterat* vänder sig till en bred publik – allt från musikforskare och studenter, musiker och sångare till en kulturintresserad allmänhet.

Noterat har ambitionen att vara ett forum för den musiketnologiska forskningen på olika nivåer men också en arena för diskussion av viktiga frågor inom musiklivet.

Huvudparten av tidskriften utgörs av artiklar av varierande omfång. *Noterat* innehåller också ett "Litet vis- och låtlexikon" – små informativa lexikonartiklar som behandlar kända, eller på andra sätt intressanta, visors och låtars uppkomst och historia.

Noterat utkommer normalt med ett nummer per år, ibland som temamnummer.

Artiklarna i *Noterat* är skrivna på svenska, danska, norska eller engelska. Föreslagna texter läses och utvärderas anonymt av medlemmarna av redaktionsgruppen samt av externa lektörer.

Innehåll

"Långt fjerran ifrån hemmets kända stränder" Dikt och dokumentation om mordet på kofferdikapten Sven Pettersson Lagerhamn <i>Karin Strand</i>	7
Litterär visa – termen och företeelsen <i>Marita Rhedin</i>	41
Med musik som vapen Något om militärmusikens orientaliska ursprung <i>Dan Lundberg</i>	55
Kurash Sultan – en uigurisk singer-songwriter i Eskilstuna <i>Patrick Hällzon</i>	65
Finskhhet och sorglig mollvisa <i>Vesa Kurkela</i>	87
Johannes Mörtsells jojkuppteckningar En återutgivning av "Lapparnes sång" (1888) med ny inledning och efterord <i>Mathias Boström</i>	99
Marjory Kennedy-Fraser (1857–1930) och Hebridernas sånger Ett porträtt av en skotsk musiker, kulturentreprenör, suffragett och musikforskare <i>Per Ahlander</i>	117
Bengt Frippe Nordström – saxofonist, improvisatör och pionjär <i>Thomas Millroth</i>	141
Finn Karin i Jurassic Park Eller "det går inte att göra hundra år av tradition ogjort" – om att vara en länk i en kedja <i>Susanne Rosenberg</i>	149

Litet vis- och låtlexikon

157

*Gamle Svarten (Ole Faithful) / Min soldat / Klippingshandskar
jag er lovar / Vi sålde våra hemman / Brudgum och bruden /
Karusellen / Om sommaren sköna*

Författarpresentationer

175

"Långt fjerran ifrån hemmets kända stränder"

Dikt och dokumentation om mordet på kofferdikapten Sven Petter Lagerhamn

Karin Strand

O nsdag den 23 mars 1859 står en liten annons att läsa på förstasidan i *Oscarshamns Tidning*:

Tillkännagifves att Sjökaptenen SVEN PETTER LAGERHAMN afled, ombord å briggen Magnus Stenbock i närheten af Constantinopel, Onsdagen den 9 Mars 1859, i en ålder af 53 år, sörjd och saknad af maka, sju barn och anförvandter; hvilket enklast på detta sätt släktingar och vänner delgifves. *Si! Jag dör och Gud skall vara med eder.* 1 Mos. 48:21 – Sv. Psalmb. Nr 449 v 3., 450 v 8 och 469 v. 5.

Att annonsen publicerades just i *Oscarshamns Tidning* berodde på att detta var Lagerhamns hemtrakter. Han föddes år 1806 i Döderhult utanför Döderhultsvik (en ort som 1856 blev staden Oscarhamn). Fadern var bonde men själv inledde Lagerhamn en bana till sjöss inom handelssjöfarten. År 1834 tog han Coopvaerdie skeppare-examen från Navigationsskolan i Kalmar, där han bland annat fick dokumenterade kunskaper i "trigonometri, tidvattenuträknande, kännedom om Lod och Logg" och "compassens variation såväl genom Amplitud som i Azimuth".¹ I examensbetyget intygas också att den vid det laget 28-årige Lagerhamn redan "under många år idkat sjöfart, synnerligast på längre farvatten", och att han dessutom "gjort sig känd för ett anständigt uppförande". Året efter examen gifte sig Lagerhamn med Maria Berg (1812–1893), född i Misterhult och tillhörande sjöfararsläkten Berg.² Paret fick fyra döttrar och tre söner, födda mellan 1836 och 1856.³

Den drygt femtioårige Lagerhamn var alltså mitt i livet – yngsta barnet var endast tre år – när han, som annonsen meddelar, avled 1859. Vad som inte framgår av dess knapphändiga rader är själva dödsorsaken. Det dröjde dock inte länge förrän just denna blev en uppmärksammas nyhet som ägnades



Porträtt på Lagerhamn, taget i fotoateljén L.W Felt i Chicago (u.å).

stort utrymme i tidningsspalter landet över, och så småningom blev ämnet för en visa i skillingtryck. Lagerhamn insomnade nämligen inte i stillhet ombord på sin båt, utan blev knivmördad av den joniske lotsen Nicolos Antonellos. Platsen för mordet var Svarta Havet, ungefär 4 sjömil från inloppet till Bosporen.⁴

Om detta mord och om mördarens kvalfyllda väntan på sin dom berättar skillingtrycket i prosatext och visa, i en suggestiv stil som är typisk för skillingtryck om brottslingar från denna tid. Denna skildring är givetvis inte "den sanna historien" i dokumentär, realistisk mening – i likhet med många samtida tryck på temat brott och straff rör sig detta i ett gränsland mellan reportage och kriminalfiktio. Däremot ger visan en signifikant version

av dådet i sin särskilda form för intresseväckande, sensationell (säljande) nyhetsförmedling med folkrättslig tendens.

Vad som *egentligen* hände och vad som föranledde mordet på däckat den ödesdigra morgonen utanför Bosporens inlopp för drygt 150 år sedan kan endast två personer ha vetat: gärningsmannen och den dödade. Vad som däremot finns bevarat – förutom de folkliga trycken – är en mängd dokument från samtiden, där förloppet utreds och skildras inifrån olika diskurser: diplomatiska, rättsliga, medicinska och journalistiska.⁵

Och därtill fanns behov. Fallet var nämligen inte enkelt, trots att Antonellos redan från början erkände brottet. Till att börja med blev det omedelbart en diplomatisk angelägenhet. Eftersom dådet utspelade sig på ett svenskt skepp men på öppet hav, och eftersom gärningsmannen var av jonisk börd – de joniska öarna stod under engelska regeringens beskydd vid denna tid – inställde sig genast frågan enligt vilken lag han skulle dömas. Den svenska beskickningen i Konstantinopel (nuv. Istanbul), där ärendet från början hamnade, förordade att den skyldige blev vederbörligen dömd enligt svensk lag – inte minst som varnande exempel för de många grekiska lotsar som i regionen tjänstgjorde på nordiska fartyg. Under rannsakingen i Stockholms Rådhusrätt framställde åklagarsidan rent av mordet som ett brott mot den svenska flaggan.⁶

I rättegångsförhandlingarna som alltså följde i Sverige var nyckelfrågan huruvida mordet skedde oprovocerat, av "vildnaturen" Antonellos (vilket skillingtrycket skulle framhålla); om Antonellos var lejd av en grupp Donaulotsar (vilket flera vittnen ur besättningen argumenterade för), eller om dådet var – som gärningsmannen själv menade – en handling "till sjelfförsvar" under hotet att hängas eller kastas över bord av Lagerhamn och hans besättning.⁷

Går man till själva historien sådan den ger sig till känna i olika dokument finner man alltså ett myller av oklarheter, oenigheter och pikanta omständigheter som av olika skäl inte rymdes i visans form. I föreliggande artikel vill jag med stöd i rättegångsprotokoll, korrespondens, tidningsartiklar och läkarutlåtanden ge en utförligare bild av mordet, dess bakgrund och efterspel. Denna lilla kriminalhistoriska fallstudie på exotiska vatten mynnar ut i en diskussion om visans särskilda bearbetning av de faktiska och juridiska omständigheterna, och om missdådartryckens kulturella relevans i samtiden.

Vi låter skillingtrycket få första ordet i denna märkliga historia.

Brottet i skillingtryck

De två skillingtryck som behandlar mordet på kapten Lagerhamn är båda kombinationstryck (d.v.s. innehåller både prosaberättelse och vistext), utgivna år 1860 i Stockholm respektive Kalmar.⁸ Trycken gavs alltså ut minst ett år efter själva mordet, men nyhetsvärdet gällde givetvis domen, som efter en utdragen och av pressen uppmärksammas rannsaking i Stockholms Rådhusrätt slutligen föll lördag den 3 mars 1860. Antonellos dömdes då till att mista livet genom halshuggning, vilket med något olikartad ordföljd (och med fel angivet datum) deklarerar på framsidornas "löpsedel":

Joniské lotsen NICOLA ANTONELLOS, till halshuggning dömd af Stockholms Rådhusrätt, Lördagen den 2 mars 1860, för mordet å Svenske Sjökaptenen **Lagerhamn**.⁹

Sjökapitenen **S.P Lagerhamn** mördad av Joniske Lotsen NICOLA ANTONELLOS hvilken af Stockholms rådhusrätt d. 2 Mars dömts till halshuggning.¹⁰

Stockholmstrycket, satt i det vid denna tid ännu stadsbetonade antikvatypesnittet, är uppenbarligen utgivet före Kalmarpublikationen, som är tryckt i frakturstil. Kalmartrycket refererar nämligen såväl Stockholmstryckets prosatext som vistext med hänvisning till "en i Stockholm tryckt broschyr angående detta mord". Visan presenteras som en "skildring i bunden stil [...] hemtagd ur nämnde broschyr".

Visans 17 strofer är identiska i trycken, likaså illustrationerna. Däremot skiljer sig prosatexten något åt dem emellan. Kalmartrycket använder både Stockholmstryckets skildring samt refererar en offentlig skrivelse från svenska beskickningen i Konstantinopel.¹¹ I det följande är det Stockholmstrycket som behandlas.

Trycket saknar angiven författare, men är enligt uppgift från Kungliga Biblioteket högst troligen ett verk av journalisten och folkbildaren Anders [Vilhelm] Sundler (1822–1898). Den inledande prosaredogörelsen för mordet och rättegången upptar nästan fyra sidor och är hållen i en initierad ton, i synnerhet i sista avsnittets skildring av upplösningen i rättssalen då rapporten antar karaktär av ren ögonvittnesskildring. Här förespeglas det att skribenten själv har varit närvarande i rättssalen och med egna sinnen betraktat fångens ansiktsuttryck, hört dennes uttalanden och upplevt folkträngseln vid den

"djupt gripande scen" då domen förkunnades. Reportaget illustreras med två träsnittsbilder föreställande mordscenen samt den vid det laget omskrivna, blodiga dolken.

Därefter följer visan, utan melodiangivelse, som ger en versifierad sammanfattning av brottet och dess moraliska implikationer. Med sin tablåstil och sitt förhöjda tonläge berättar texten i en avgjort melodramatisk stil: med starka kontraster, expressiva åtbörder och moralisk polarisering.¹² Det onda uppträder här givetvis i skepnad av främlingen Antonellos, medan det goda får gestalt i besättningsmännen som representanter för svensk handelssjöfart, och även det svenska rättssystemet som en mer abstrakt aktör.

Berättandet är hållet i tredje person och framställer gärningsmannen som gåtfullt besatt av dunkla drifter; monstruös i sin nyckfulla, okontrollerbara blodtörst. Textens uppsåt är med andra ord inte att skapa identifikation med brottslingen, utan snarare att utmåla honom som någon som läsaren ska ta avstånd ifrån – den Andre.¹³

Anslaget är dock (olycksbådande) harmoniskt: här etableras scenen för en sjöresa med de allra bästa förutsättningar:

1. Långt fjerran ifrån hemmets kända stränder,
Ett handelsfartyg plöjde fredlig saltsjövåg:
Och Æol, blid, så friska vindar sänder,
Att deras susning hörs i tackel och i tåg.

2. Framåt, framåt, nu "Magnus Stenbock" ilar,
Den Svenska briggen, med ett skyndsamt lopp
På Svarta havets våg: och sjömansögat hvilat
Mot fjerran målet, ack, med längtadt hopp!

3. Att nå Konstantinopels blida nejder,
De blomsterströdda – skönaste man vet
I vestern, der som krigets grymma fejder
Rätt ofta störa lifvets gladlynthet

4. Som lots man Greken Antonellos tagit,
Af alla erkänd som "en skicklig grek";
Ty ofta han densamma vägen dragit
Hvarför dess lotsning syntes blott en lek.

Men så bryts friden genom upplysningen att Antonellos i själva verket smider lönnliga mordplaner. Han är inte den skicklige lots, den gode skeppskamrat, han har utgivit sig för att vara:

5. På resan greps han dock af demons-tankar
Hvar afton då till kojs han dyster gick:
Uppå hans hjerta brottets genie bankar,
Och blodig skepnad snart sitt lystmät' fick.

6. Med dolken gömd nu Antonellos rusar
Mot Lagerhamn, den Svenska briggens chef
Och vild som öknens tiger, han ej krusar
Att stöta till – förutan samvetsjäf.

7. Så likblek, vanstäl[l]d, Lagerhamn sig lutar
mot relingen – han sakta dignar ner –
Och blodet ifrån djupa såret sprutar
Tills kraften, bruten, honom överger.

Mordmotivet förklaras alltså inte närmare än att "brottets genie bankar" på Antonellos hjärta – lusten till mord tycks föregå skäl och val av offer.

De följande tre stroferna beskriver fortsättningen på dramat ombord – hur Antonellos i ett besynnerligt tillstånd av lugn och raseri försöker mörda ytterligare en av besättningsmännen. Han hindras dock av de modiga sjömännen som jagar in honom i kajutan:

8. Men Antonellos, än ej mätt att mörda
Så lugnt ur liket utdrar blodig dolk.
Och för att vildnaturen mera börda
Han störtar emot skeppets ene tolk.

9. Att äfven honom mordets slutstöt gifva,
Lik den, hvarför kaptenen fallit död:
Men sjömansmodet – blankt som solens skifva
Det grymma våldet manligt stanna bjöd!

10. Och Antonellos, blodig, grym till sinnes
Af Svenska sjömän jagas i kajutan in –
Der fick han tid att draga sig till minnes,
Det hemska brott han afvlat i sitt sinn'.



Mordet som det skildras i skillingtryckets illustration (O Antonellos b. foto: KB).

Med mördaren inspärrad i kajutan kan texten sedan ägna sig åt de rättsliga och moraliska konsekvenserna av hans gärningar. Intressant att notera är ordvitsen i tolfte strofen som något bryter av berättarröstens docerande ton: "nackdel" syftar här givetvis på det förestående avrättningsstraffet; halshuggningen.

11. Men re'n till Stambuls stolta hamn de hunnit;
Den vilde Greken därför domstoln ställs,
Att der förhöras om det blod som runnit,
Viss att han härför utaf domarn fälls.

12. Och snart han der'från hit till norden sändes
Att höras – dömas efter Sveas lag –
Och saken då till lotsens "nackdel" vändes:
Snart stundar Antonellos sista dag.

13. Ty icke nog att han kaptenen mördat
Och slickat blodet ifrån färgad dolk.
Han ock föraktets straff i rikt mått skördat,
Då han till svek sökt tubba skeppets folk.

I de avslutande stroferna ligger textens fokus på den ångest och oro som plågar Antonellos, samtidigt som det framhålls att han inte känner någon ånger. Detta är ett viktigt förtydligande för visans moraliska ställningstagande, och ett indirekt argument för det kommande dödsstraffet. Det enda mänskliga draget hos brottslingen är att han tänks sakna sin fru och sina barn. Sveket mot familjen och smärtan över (den självförvållade) separationen kompletterar Antonellos tragedi ytterligare.

14. Lik hafvet, upprördt utaf stormens anda,
Har Antonellos rasat i sin cell –
Vansinnet med förtviflan sökt sig blanda,
Hvar afton då skymning bådät vinterns qväll.

15. Ej ångerns smärta fången nån'sin fattat,
Om ej när tanken flytt till hemmets kust –
Ty arma hustrun och de små han skattat
Så högt: att famna dem är fångens enda lust.

16. Fast vintersolen kall från himlen lyser,
Och snön i massor höljer frusen jord –
Dock Antonellos ej det minsta fryser,
Så bränner *oron* Greken i vår nord.

Texten arbetar med kontraster på flera nivåer. En viktig polarisering är den mellan yttre och inre miljö, som här: mellan nordens kalla klimat och sydlänningsens brinnande ångest. Denna temperaturmässiga skillnad kan ses i analogi med oppositionen mellan *kultur* och *natur*; mellan det upplysta land som lyder under "Sveas lag" och den främmande, råa, laglösa livsvärld som Antonellos representerar. Dessa ytterligheter möts i sista strofens emblematiske vision om hur greken slutgiltigt ska omfamnas av svensk mylla. Här vänder sig berättaren i retoriskt tilltal direkt till mördaren:

17. Så skall du Grek! i Svenska jorden slutas.
Väl ej gästvänligt, men *försonad* dock;
Men ej en tår skall efter fången gjutas:
Blott då, när arma hustrun får hans svarta lock*).

*) Det enda Antonellos utbett sig, är att, sedan hans hufvud fallit för lagens bila, en lock av hans hår måtte skickas till hans hustru och barn i Grekland.

Visan slutar alltså med den trosvissa övertygelsen om att brottslingen inte bara straffas juridiskt genom avrättningen, utan också moraliskt: ingen (förutom hustrun) ska sörja honom.

Så lyder alltså visans version av mordet på kapten Lagerhamn och gärningsmannens öde. Men vad säger verkligheten? Vi bläddrar tillbaka i tid och rum och söker brottets förhistoria.

Bakgrund

Som framgår av Magnus Stenbocks loggbok hade Lagerhamn med besättning avseglat från Sandhamn den 7 juni 1858 och påbörjat färden mot Svarta havet.¹⁴ Den 5 december ankom briggen till Tultscha (nuv. Tulcea) där man både den 11 och 12 stötte på grund "under kommando af lotts". Den 14 december ankrade man i Galatz (nuv. Galati) där Lagerhamn övervintrade fram till den 25 februari. Då gick Magnus Stenbock åter till segels för att två dagar senare ankra i Sulina där man provianterade och föreberedde sig för avfärd med en last av spannmål destinerad till Fliessingen i Holland.¹⁵

Den 6 mars avseglade Lagerhamn sedan med besättning ut på Svarta havet, formellt utan lots och med en ersättare för kocken P.M Nilsson som den 3 mars hade rymt i Sulina. Som passagerare till Konstantinopel medföljde en ungrare samt den 28-årige greken Nicolos Antonellos. Antonellos var född på Cephalonien (nuv. Kefalonia), tillhörande de joniska öarna utanför Greklands västkust, där hans fru och två barn ännu var bosatta. Själv uppehöll han sig sedan flera år i Galatz, Ibraila och Konstantinopel, och försörjde sig på lotsning på Donau och vid Sulinabanken.

Antonellos hade lärt känna Lagerhamn i Sulina och bekantskapen hade fortsatt under färden uppför Donau till Galatz. Antonellos lotsade ett holländskt fartyg som följdes åt med Magnus Stenbock, och besättningarna

på de båda båtarna hjälptes åt att från land dra fartygen framåt floden.¹⁶ Antonellos var sedan tidigare bekant med den lots som hade engagerats för Magnus Stenbock, Nicolos Valiano, vilken dock avskedades av Lagerhamn sedan han som antyddes ovan hade satt fartyget på grund flera gånger.¹⁷ Antonellos, däremot, sågs som "en dugtig grek"¹⁸ och Lagerhamn lät honom följa med till Konstantinopel som passagerare. Det var inte ovanligt att Donaulotsarna gjorde upp om kommande uppdrag just i Konstantinopel, eftersom konkurrensen om arbetstillfällen var stor i Sulina.¹⁹

Samstämmiga förhållsberättelser vittnar om att en plötslig sinnesförändring inträdde hos Antonellos så snart briggen hade kommit ut på Svarta havet. Den vanligen gladlynte jonieren blev plötsligt sluten, nedstämd och höll sig mest för sig själv i kajutan. Vad beträffar skälen till denna sinnesförändring går meningarna isär mellan vittnena och den tilltalade. Säkert är dock att tre dagar sedan briggen lämnat hamnen i Sulina knivhöggt Antonellos Lagerhamn vid briggens ratt.



Kartutsnitt över västra Svarta Havet-området med Donaudeltat i norr och Bosporen och Konstantinopel i söder (ur Nordisk skolatlas. Läroverksutgåvan. 13:e uppl.).



Bosporens utlopp till Svarta havet, sedd från utsiktspunkt i Anadolu Kavagi. Mordet begicks ca 4 sjömil från mynningen; kanske just bakom vänstra landremsan på bilden där man kan sikta ett fartyg. Foto: Karin Strand.

Beskickningens röst

Som första instans var det tjänstemännen vid Kongl. Svenska och Norska beskickningen i Konstantinopel som fick ta emot beskedet om Lagerhamns död, och därmed också uppgiften att utreda och vidarerapportera händelsen till utrikesministern i Sverige. Det första dokumentet i vad som skulle bli en intensiv korrespondens i ärendet var ett telegram som avsändes från Konstantinopel den 12 mars 1859 klockan 16.20. Depechmeddelandet ankom till Stockholm dagen därpå klockan 12.05 med följande ordalydelse:

Lagerhamn, kapten på [...] Stenbock av Stockholm, kommande från Galatz, har blivit mördad ombord före inseglingen i Bosporen av lotsen, jonisk undersåte. Mördaren är arresterad och har erkänt brottet. Förhöret sker på denna legation. Informera handelskollegiet [...] Bör jag skicka mördaren till Sverige? Om inte blir han avlämnad på Korfu där i så fall besättningens närvaro kommer att vara nödvändig. Inför en jonisk domstol kommer han antagligen inte att få det straff han förtjänar.²⁰

Telegrammet är signerat Lave Beck-Friis, beskickningens *charge d'affaires*.²¹ Några dagar senare, en vecka efter mordet, författar han ett brev till utrikesdepartementet som utförligt redogör för vad som har timat och vad man visste om förhållandena i dagsläget. I samma brev redogör Beck-Friis för brottets förhistoria, och för de rannsakingar som vid det laget hade hunnit hållas med besättningen och gärningsmannen. Just denna skrivelse kom sedan, via Post-tidningen, att ordagrant återges i kortare och längre refererat i en rad svenska dagstidningar de följande månaderna, och blev därigenom normerande för hur händelsen framställdes för allmänheten.²²

Det var vid middagstid torsdagen den 10 mars som Beck-Friis av en hamnkapten Reppen fick veta att det hade kommit in ett svenskt fartyg till Büyükdere, på vilket kaptenen hade blivit mördad av en lots som medföljt från Galatz.²³ Detta hade Reppen blivit underrättad om av styrmannen ombord, vilken sedan briggen inkommit i bukten tagit sig till Konstantinopel för att slå larm. Mördaren var instängd i kajutan och bevakades av besättningen. Eftersom han hade bemäktigat sig fartygets vapen – fyra gevär varav ett laddat, en bajonett, en sabel samt krut, hagel och knallhattar – och hotade att döda den första som vågade närma sig, gick det dock inte att fångsla honom.²⁴

Beck-Friis skickade genast konsulatsekreteraren Bödtker för att tillsammans med den engelska ambassadsläkaren E.D Dickson och ett dussin turkiska kavasser med ångbåt ta sig till Büyükdere och "ombord på fartyget anställa undersökning samt fångsla brottslingen".²⁵ Ombord på briggen i Büyükdere utfördes även likbesiktningen som bekräftade att knivhugget varit dödande. Själva påseendet fick dock anstå något, vilket framgår av Dicksons protokoll:

Vid min ankomst ombord hade aftonen redan inträdd; det var mörkt och regnigt och den döda kroppen låg utsträckt på halvdäcket. I följd deraf uppskjöt jag likbesiktningen till följande dagen. Den 11the, dennes på morgonen undersökte jag den döda kroppen och fann den vara liket efter en reslig, kraftig, medelålders mansperson. Det låg utsträckt på ryggen å däcket på babords sida om ratten, det var väl bibehållet, men stelt och kallt; å högra armen syntes några svartblåa fläckar, och en blodartad vätska flöt ur munnen och näsborrarna. I trakten af främre underlifvet ("Epigastria") midt emellan nafveln och lilla brosket nedanför bröstbenet ("aeforia cardilage"), något till höger om hvita linien i underlifvet ("linea alba"), befanns ett sticksår om ungefär en och en half tums längd, ur hvilket en del af inelfvornas isterhinna ("omentum"), stack fram, samt en stinkande gas spred sig. Rocken, vesten,

den yttre ylletröjan, bomullsskjortan och den inre ylleskjortan hade alla blifvit genomstuckna på det öfver såret varande stället, af det instrument, hvarmed såret tillfogats, och hvilket, att döma efter den [sic] rena snitt det hade lemnat i sårets båda brädd, jag antager hafva varit en skarpt spetsig tvåeggad knif. Vid öppnandet af underlifvet fann jag, att såret hade inträngt djupt in i magen, i riktning uppåt, bakåt och något åt höger, dervid omentum blifvit söndeslitet, tolfstumstarmen ("duodenum") genomskurits, samt den högra lefverflikens ("lobe") nedre yta sårats tätt vid dess bakre brädd. Dessutom bemärkte jag en stor, mörk blodklimp, en myckenhet var, och en del oljig vätska samt något galla, liggande på tarmkåxet ("mesentery"). Småtarmarne och tarmkåxet voro likaledes fläckade med blod. Underlifvets organer voro eljest friska och kroppen syntes väl närd. I betraktande af de sårade organernas vitala beskaffenhet och det blodflöde som följde av såret, hyser jag intet betänkande vid att förklara, att det S.P Lagerhamn tillfogade sår varit väsendtligen dödande samt omedelbart förorsakat hans död.²⁶

På eftermiddagen den 11 mars återkom Bödtker med briggen som bogserades till hamnen i Konstantinopel. Lagerhamn jordfästes dagen därpå på stadens protestantiska kyrkogård, där han ännu ligger begravnen.²⁷



Tid och vind har blåstrat bort inskriptionen på stenen men detta (närmast i bild) är Lagerhamn gravplats – på schweiziska (!) avdelningen på Feriköy Protestant Cemetery i Istanbul. Foto: Karin Strand.

Att frakta en fånge

Ett praktiskt problem för beskickningstjänstemännen i Konstantinopel i väntan på vidare instruktioner från Stockholm var hur man skulle hålla fången i säkert förvar utan att riskera rymning eller fritagning. För, som Beck-Friis återger i brevet till utrikesministeriet,

[e]huru Turkiska Myndigheterna på begäran lemnat bevakning ombord på briggen M. Stenbock, der fången hölls i förvar, så fruktade man dock att hans landsmän, hvilka alltid i stort antal finnas vid hamnen, under natten skulle kunna lyckas att befria honom, då Kawasserna af sina förmän blifvit förbjudna att begagna vapen i händelse av öfverfall.²⁸

Eftersom Svenska beskickningen saknade eget fängelse och sedan "de Turkiska arresterna äro kända såsom i hög grad osäkra", så erbjöd domare Hornby vid engelska domstolen i Konstantinopel Antonellos placering i engelska generalkonsulatets fängelse. Efter brevlades diskussioner huruvida målet hörde hemma inom engelsk eller svensk domvärjo, där Utrikesministeriet till skillnad från beskickningen förordade England, fattades så småningom ett regeringsbeslut att fången skulle tas till Sverige för rannsaking i Stockholms Rådhusrätt.²⁹ Detta var något som uppmärksammades av svenska tidningar. *Blekings-Posten* kommenterar till exempel saken den 3 maj 1859, och spekulerar i fallets utgång:

Det omtalas att turkiska regeringen ämnar låta till Sverge afföra den grekiske lotsen Nicolas Antonello, som genom dolkstygn mördade svenske koffardikaptenen Lagerhamn, ombord å dennes förande fartyg, å öppna sjön vid inseglingen i Bosporen. Turkiske sultanen vill att mördaren skall dömmas i Sverge och härtill kan han kanske hafva skäl. Men i Sverge afrättas mördaren på den afrättsplats, som tillhör området, der brottet begicks. Alltså — om Nicolas skall dö för sitt brott, måste han återföras till turkiska kusten, för att der kapiteras. Detta vore väl det märkligaste kriminal-fall som, beträffande bestraffningen, någonsin förekommit.³⁰

Det tog dock ytterligare några månader innan Antonellos kunde sändas iväg. Envoyé Georg Sibbern rapporterar i ett brev till utrikesministeriet 3 Maj 1859 om svårigheterna att finna lämplig transport:

Beklagligtvis finnes här ytterst sällan någon direkt skeppslägenhet antingen till Sverige eller Norge. Ett skepp fanns för en vecka sedan, destinerat till Bergen, men endast på genomgång genom Bosporen, möjligtvis kan under loppet af omkring en månad eller två en sådan lägenhet erbjuda sig.³¹

Eftersom Antonellos bedömdes vara mycket våldsam var det viktigt att säkerheten kunde garanteras under hela resan. Detta försvårades genom det uttryckliga direktivet från utrikesministeriet att "uti vidtagandet af nödiga åtgärder, iakttaga den största möjliga sparsamhet".³² Att detta var ett dilemma är märkbart i Sibberns brev, när han resonerar om olika möjliga arrangemang och "redobogna personer" att anlita.

[D]et [torde] icke vara rådligt att på en så lång resa lemna brottslingen utan särskild vakt, men härvid uppstår svårighet att finna en passande person mot billig betalning, på hvilken man kunde förlita sig och hvilken icke till följd af landsmanskap eller samfäldhet i religion, kunde anses böjd att på något sätt söka understödja hans rymning.³³

Den 4 augusti 1859 kunde till slut Antonellos anträda resan till Stockholm. Extra ordinarie envoyén Peter Collett rapporterar i ett brev till utrikesministern att fången "[s]edan ingen sannolikhet förefanns att någon mera direkt lägenhet blefve att tillgå" skickats med det norska barkskeppet Tönsberg, förd av kapten Anton Bothner och destinerad till Christiansund för att överlämnas till vederbörande ämbetsmyndighet i Christiansund eller den svenska eller norska stad dit han första anlände.³⁴ Kapten Bothner medförde också ett särskilt utfärdat respass för fångens transport; bestyrkta avskrifter av de vid beskickningen förda förhørsprotokollen; mordvapnet (dolken) och de tillhörigheter Antonellos hade när han fångslades. Utgifterna för transporten beskrev och motiverade Collett sålunda:

Med afseende å våra skeppares ganska naturliga obenägenhet att medtaga en sådan fånge som Antonellos, hvarå Kongl. Beskickningen under loppet af sommaren haft prof med flere skeppare, förande mindre fartyg, ansåg Kongl. Beskickningen sig kunna öfverlemna såsom gratification till Capitaine Bothner 100 Riksdaler Species samt utlofva till honom ersättning för omkostnaderna ombord för fången. Matrosen Carl Knudsen, hvilken medföljde i egenskap af fångvaktare, erhöll löfte om en gratification af 10 Rdaler Species äfvensom hyra med 9 ½ Riksdaler Species i månaden.³⁵

Resan upp till Norden blev turbulent. "[D]et visar sig att Antonellos icke jäfvar det vittnesbörd om listighet och förställning, dem hans landsmän redan i äldsta tider vetat att förskaffa sig", som *Folkets Röst* skriver den 16 oktober 1859 med anledning av fångens uppträdande under resan:

Så har A, som vid ankomsten till fartyget var smidd i jern, genom ett flera dygn visadt stilla och undergifvet sinne, förmått skepparen att befria honom från den tryckande rustningen; men knappt var dock detta gjordt, förrän han, under förevändning att tillfredsställa ett naturbehof, uppförd på däck, hoppade i sjön och sålunda sökte undkomma, ehuru tilltaget snart upptäcktes och ointetgjordes. Vid Malaga brukade han våld mot kaptenen, då denne yttrade hot om jernklädnadens påsättande i händelse han förnyade de försök till flykt samt dåligt uppförande, dermed han nästan dagligen hittills blifvit beträdd. När fartyget låg i Gibraltar sökte han förleda kaptenen att mot 300 pund sterling ställa honom på fri fot.³⁶

Den 12 oktober 1859 nådde man till slut Christiansund, där Bothner anmälde fångtransporten till Poliskammaren, och överlämnade materialet han anförtrotts.³⁷ I protokollet som fördes dagen därpå av norske förhørsledaren Bendiaesen refereras den äventyrliga resan, men också en beskrivning av Antonellos förmenta förställningsförmåga:

Den anklagade var öfverhufvud vid godt lynne under resan och visade intet tecken till ånger. Wid den obetydligaste omständighet kunde han för en stund fälla tårar, men nästa ögonblick var han åter munter eller ock häftigt uppbragt, och såväl kapitenen som besättningen äro fullkomligt öfvertygade derom, att han var en sådan mästare i förställningskonst, att han kunde locka tårar ur sina ögon, hvilken stund han behagade. De uppgifter han tid efter annan lemnade om sina föregående lefnadsöden, sina släktförhållanden och mordgerningen, voro städse olika, så att man aldrig blef klok på hvilket, som var med sanningen öfverensstämmande.³⁸

Rättegången i Stockholms Rådhusrätt

Antonellos lottades på Rådhusrättens tredje avdelning. Första formella sammanträdet i ärendet hölls den 15 november 1859 mellan ordföranden rådman Brodin, rådman Norbin och protkollförande Fogelström. Själva rättegången fick anstå ytterligare ett par veckor i väntan på att protokollen från

de tidigare hållna förhören i Konstantinopel och Christiansund vilka "voro skrivna på norrska, och fransyska och engelska språken" skulle översättas till svenska.³⁹

Den 2 december inleddes rannsakingen. Antonellos inställdes från häktet och närvarande var, förutom rådmännen och protokollföraren, stadsfiskalen Nils Petter Johansson i egenskap av allmän åklagare och vice häradshövdingen Carl Olaf Brink som biträde åt den tilltalade.⁴⁰ Änkan Lagerhamn deltog aldrig i rättegången utan hade utfärdat fullmakt åt Johnsson att föra hennes talan i målet, även om hon förklarade att hon för sin del "icke ville å Antonellos yrka något ansvar för det å hennes man förövade mord".⁴¹ Som tolk hade språkläraren Antonio Novini anlitats, sedan det hade visat sig att Antonellos både förstod och kunde yttra sig på italienska språket. Närvarande var också grosshandlaren Ninian Paton, "correspondendredare" för briggen Magnus Stenbock.

Till rannsakingen hade också en fru grevinna Euphrosyne von Rosen infunnit sig för att vid behov biträda som nygrekisk tolk.⁴² Detta förordade Brink eftersom det "för den tilltalade [borde vara] en naturlig rättighet att få tala sitt modersmål" och att således en dubbeltolkning borde äga rum. Det var endast vid detta inledande rannsakingstillfälle som von Rosen tolkade, men hon skulle komma att engagera sig på andra sätt för fångens sak.

Antonellos hade inte endast ett språkligt handikapp i sammanhanget utan också ett kulturellt. Det blev snart uppenbart att såväl hans biografiska uppgifter som uppfattning om ekonomiska uppgörelser sällan stämde med gängse räknesätt. Hans biträde Brink förklarade detta som att Antonellos stod "naturtillståndet närmare än vanligt och därför sannolikt icke fästat någon sådan synnerlig uppmärksamhet vid sin ålder och levnadsförhållanden att han kunde för desamma med fullkomlig noggrannhet redogöra",⁴³ att han var "alldeles okunnig i läsa och skriva" och att hans begrepp "i öfvrigt äro alldeles outvecklade".⁴⁴

Rannsakingen i Rådhusrätten blev en utdragen process som avslutades först den 3 mars 1860, då utslaget förkunnades. Under denna period hade förhör hållits minst en gång i veckan, men ofta, särskilt mot utredningens slut, med ännu tätare intervall.⁴⁵ Det var flera praktiska omständigheter som fördröjde processen. Inledningsvis gällde det att kalla vittnena bland besättningsmännen på Magnus Stenbock, där det i synnerhet tog tid att lokalisera det enda ögonvittnet, timmermannen Pehr Lundström som alltså hade varit närvarande på däck när mordet begicks.

Den 10 december hördes styrmannen Herman Palm som första vittne. Vid sammanträdet nästkommande vecka hade stadsfiskalen Johnsson, "oaktadt de noggrannaste forskningar ännu icke lyckats, att erhålla kännedom om den öfvriga besättningens nuvarande vistelseort", men anhöll om ytterligare uppskov "då anledning vore att några af dem till och med för närvarande skulle uppehålla sig i Stockholm".⁴⁶ Så var fallet, varför kocken Sjöholm och konstapel Svensson kunde inställa sig i rätten redan två dagar senare.⁴⁷ Vittnet Lundström infann sig först den 6 februari 1860, sedan man efter fruktlösa eftersökningar i hans hemtrakt Skellefteå slutligen nådde honom med en kallelse till rätten.

Att protokollen måste översättas till italienska för att Antonellos skulle kunna godkänna sina uttalanden innebar också viss eftersläpning i



Antonellos porträtterad i odaterat tidningsklipp från tiden för rannsakingen. I tillhörande notis meddelas att han har fått en "saksförare, hvaraf han, såsom fullkomlig främling för vårt språk och våra lagar, i dubbelt afseende var i behof".

handläggningen. Vidare komplicerades förhören av att den tilltalade fick allt svårare att hålla sig lugn i rättssalen, varför förhören vid flera tillfällen fick avbrytas.

Vittnesmål

Besättningsmännens vittnesmål var i allt väsentligt samstämmiga. De intygar att Lagerhamn och Antonellos hade umgåtts under färden uppför Donau och även under övervintringen i Galatz, och tyckts "som voro de bästa vänner i världen".⁴⁸ Dock hade de svårt att samtala direkt med varandra "emedan Lagerhamn icke förstått engelska språket som Antonellos alltid och med lätthet talat om bord", och därför fick styrmannen Palm ofta agera tolk i deras samtal.⁴⁹ Palm kunde också intyga att "[f]lera gånger, då de sagt sig förstå hvarandras yttranden, förhållandet varit fullkomligt motsatsen".⁵⁰

I förhören framhåller besättningen Lagerhamns goda egenskaper som kapten. "Han fordrade mycken ordning och skick om bord, var ej bland de strängaste befälhafvarne, bemötte aldrig någon illa samt var alltid rättvis", som styrmannen Palm sammanfattar det.⁵¹ Även enligt Sjöholm var kaptenen mycket god mot sin besättning "ehuru han någon gång talat så högt, så att de som icke kände honom, kunnat tro motsatsen".⁵²

Med tanke på hur omvittnat bra relationen hade varit mellan Lagerhamn och Antonellos var mordet på kaptenen oväntat och svårförklarligt. Men en teori som de hörda besättningsmännen framför var att Antonellos kunde vara lejd av sina landsmän bland Donaulotsarna, vilka möjligen velat undanröja Lagerhamn "för att förekomma en befarad minskning i deras arbetsförtjenst".⁵³ Detta sedan kaptenen hade börjat tala öppet om sina planer på att köpa ett ångfartyg för bogsering och transport på Donau.⁵⁴ Det fanns dock inga bevis för denna förmodan; ingen av de hörda kunde till exempel svara på hur jonerna i så fall skulle ha fått kännedom om detta, eller styrka huruvida dessa ens kände till planerna på inköpet.

En mer uppenbar omständighet var att Antonellos under färden på Svarta havet började frukta för att han skulle kastas över bord eller hängas av kaptenen, vilket han också gav uttryck för under resan. Rädslan var inte tagen ur luften eftersom åtminstone hotet att bli bragd om livet inte var ovanligt för lotsar som satte fartyg på grund – vittnet Lundström hade till exempel gjort sjöresor under ett par kaptener som uttalat just detta.⁵⁵ Vid denna tid

florerade dessutom ett rykte i Galatz om en engelsk kapten som omsatt hotet i praktiken och dränkt lotsen.⁵⁶ Berättelsen tycks ha skrämmt upp Antonellos, som under resan på Svarta havet blivit allt mer övertygad om att detta skulle drabba även honom, och därför inte ville lotsa.

Lundström var den ende som såg mordet ske. Han hörde till kaptenens vakt och den aktuella morgonen hade de vakten tillsammans från klockan 4, Lundström med första turen vid styret. Då överhörde han ett samtal mellan Lagerhamn och Antonellos i kajutan, där lotsen nekar till att lotsa, uttryckligen av rädsla för sitt liv:

Jag hörde att kapitenen och Nicolos samtalade med hvarandra i kajutan samt att kapitenen anmodade Nicolos att lotsa fartyget in i åt Bosphoren. Lotsen nekade, emedan han påstod att kapitenen skulle kasta honom öfverbord, om han ginge upp på däck. Jag hörde kapitenen svara honom, att detta hvarken varit hans eller hans besättnings afsigt. Derefter blef det tyst i kajutan.⁵⁷

Efter samtalet kom kapitenen upp på däck och kort därefter även Antonellos. Den senare hade högra handen under rocken och ställde sig helt nära kapitenen på babords sida. Man siktade nu fyrarna vid inloppet till Bosporen och kapitenen uppmanade återigen Antonellos att lotsa in fartyget, han skulle betala vad som fordrades. Då drog Antonellos fram en dolk ur rocken med högra handen och stötte den i kaptenens bröst. Lundström berättar:

Kapiten föll emot styret, under ropet, Jesus, hjälp mig Timmerman! Lotsen ryckte dolken ur kapitenens bröst och tog ett steg emot mig för att äfwen mörda mig med dolken; men jag vred omkring ratten, som slog till lotsens arm och sålunda afvände dolkstöten.⁵⁸

Lagerhamn dog nästan ögonblickligen. Lundström väckte babordsvakten och alla samlades på däck. Antonellos gick in i kajutan, varefter besättningen spikade igen dörr och fönster.

Enligt kocken Sjöholm hade Antonellos "till en början varit mycket uppretad samt slagit ut ett fönster", men lugnade sig snart och hade "utan uppmaning genom fönstret lemnat besättningen en flaska med brännvin" och, efter styrmans uppmaning, även "bröd, smör, sjökort och passare".⁵⁹ Genom fönstret talade Antonellos också med besättningen, bland annat ska han enligt Lundström ha motiverat sitt handlande i följande ordalag:

Det var bättre att jag dödade kapitenen än att han skulle kasta mig öfver bord, ty jag är en fattig man och min familj skulle komma att lida nöd, men kapitenen var rik och hans familj är ingen nöd med.⁶⁰

Vittnena berättar om att Antonellos efter att ha visat upp mordvapnet för besättningen ska ha utfört en bestialisk gest i det han slickat av blodet från dolken – enligt Svensson direkt från knivbladet, enligt Lundström från det papper som han först torkat av kniven med.⁶¹ Antonellos enda kommentar till frågan om på vilket sätt han hade slickat av blodet var, med ett leende: ”Jag är ej någon katt som slickar.”⁶²

Antonellos version

Antonellos erkände alltså redan från början att han mördat Lagerhamn men vidhöll genom hela rannsakingen i Rådhusrätten sin(a) version(er) av det inträffade. I det inledande förhöret den 2 december 1859 intygar han att förhållandet visst hade varit gott mellan honom och Lagerhamn men att detta förändrades så snart fartyget lämnat hamn. Innan redogörelsen för detta kunde fortsätta i rättssalen fick grevinnan von Rosen avträda som tolk.

Saken var nämligen den att Lagerhamn enligt Antonellos började göra olämpliga fysiska närmanden; att kaptenen sedan fartyget kommit ut på Svarta havet skulle ha ”blifvit uppbragt på Antonellos därför, att denne nekat att såsom Lagerhamn fordrat, låta begagna sig till sodomiteri.”⁶³ Antonellos menar sig bestämt ha markerat att ”han icke vore någon Turk, utan en god christen”. Men Lagerhamn fortsatte sina propositioner:

Dagen före mordet, tisdagen den 8 mars på eftermiddagen hade Lagerhamn, under det han gått och rökt en pipa på akterdäck, förnyat sina uppmaningar till Antonellos i enehanda syftning, samt tillsagt honom att gå ned i kajutan; att då Antonellos härtill ytterligare nekat, under yttrande: Du svin, du, jag vill ej gå, hade Lagerhamn blifvit ytterst uppretad samt tillkallat hela besättningen till akterdäck för att kasta Antonellos i sjön, dock hade för den gången stannat dervid och Antonellos blifvit af besättningen slagen så att blod runnit; att Lagerhamn, tidigt på onsdagsmorgonen, ånyo inledde samtal med Antonellos om förenämnde onaturlige könsförhållande och äfven anmodat honom att biträda med fartygets inlotsande i Bosphoren, men att Antonellos dertill fortfarande nekat, i afseende å lotsningen dels därför att han vore bekant med farvattnet på Donau men icke i Svarta Hafvet [...].⁶⁴

Vid ett senare förhörstillfälle tillfrågades Antonellos om hur dessa förslag kunde göras med tanke på språkförbistringen mellan honom och kaptenen, varvid Antonellos menade att det var "genom yttre tecken" som Lagerhamn uppmanat honom till de onaturliga handlingarna.⁶⁵ Varför Antonellos inte hade anförtrott besättningen sin pressade belägenhet, och varför han inte nämnt något om detta i förhören i Konstantinopel menade han bero på att han

icke någonsin velat härom nämna något, samt att han lofvat kapten Lagerhamn att 'vara honom till tjänst' då de kommo i land, dervid dock i hemlighet hysande den åsigten att genast, så snart han dit ankommit, rymma från fartyget och sålunda undandraga sig att fullgöra sitt löfte [...]⁶⁶

Under rättegången anför Antonellos också andra omständigheter som framställer Lagerhamn i ett mindre fördelaktigt ljus. Lagerhamn och hans besättning drack med turkar varje dag under vintern, och kaptenen hade "såväl under färden på Donau som äfven från Sulina hvarje dag varit af starka drycker rusig".⁶⁷

Att Lagerhamn skulle ha haft någon homoerotisk böjelse är något som besättningsmännen avfärdar bestämt. Svensson hade varit bekant med Lagerhamn sedan länge och var från samma trakt, och kunde därför intyga att kaptenen varit "en för mycket 'hygglig karl' för att någon anledning skulle finnas, ens till misstanke att han skulle befläckt sig med sodomiteri".⁶⁸ Sjöholm hade aldrig hos Lagerhamn "bemärkt någon fallenhet för sodomiteri eller ens hört sådant omtalas förrän nu vid rannsakingen inför Rådstufvurätten".⁶⁹

Påståendet om Lagerhamns homosexuella begär återgavs i princip inte alls i tidningarnas annars utförliga rapportering om rättegången. Någon gång antyds det, som i skillingtryckets prosatext där man refererar till Lagerhamns närmanden som "en framställd proposition af sådan beskaffenhet att den här ej kan nämnas".⁷⁰

Den ovan refererade misshandeln på akterdäck kunde aldrig styrkas, men trots att samtliga hörda besättningsmän nekade till att något sådant skulle ha inträffat vidhöll Antonellos detta genom hela utredningen. Detsamma gäller övertygelsen om att Lagerhamn ville döda honom och att besättningen var införstådd med planen. Antonellos version av vad som hände på morgonen den 9 mars var enligt protokollet att

då han [Antonellos] utkommit å akterdäcket hade utom Lagerhamn flere af besättningen befunnit sig derstädes samt genast tillkännagifvit sin afsigt vara att kasta Antonellos öfver bord, hvarföre och då Lagerhamn, för att bereda dem tillfälle att verkställa denna deras hotelse, med begge händerna fattat Antonellos i håret och sålunda quarhållit honom.⁷¹

I självförsvar menade Antonellos sig då ha ryckt en kniv från kocken Sjöholm, som också fanns bland hans angripare, och med denna huggit Lagerhamn med ett "i sned riktning nedåt i magen gifvet stygn".⁷²

Även vad beträffar mordvapnet har Antonellos en uppfattning som skiljer sig från alla de hörda. Kocken Sjöholm uppger sig ha fått låna en kniv till matlagningen när han åtagit sig detta arbete, eftersom han saknade en egen. Detta var en alldaglig och mycket mindre kniv än den dolk som mordet förövades med. Dessutom vittnade både Palm, Svensson, Sjöholm och Lundholm om att Sjöholm låg och sov när brottet begicks, och således inte kunde bli frånryckt någon kniv.⁷³

Rannsakingens slut

Antonellos fick i takt med att processen framskred och de översatta protokollen kunde föredras för honom allt svårare att behärska sig i rättssalen. Protokollet den 20 januari berättar att "Antonellos, som vid de föregående förhören visat sig lugn, nu i den mån han vid uppläsningen af protocollet fått kännedom af vittnesmålen, ådagalade stegrad häftighet i tal och åtbörder; förklarade Antonellos slutligen att han blefve galen samt att han icke kunde uppfatta hvad som lästes".⁷⁴

Från och med detta förhörstillfälle blev den tilltalade allt mer svårhanterlig i förhandlingarna. Bakom protokollens sakliga och knappordiga beskrivningar kan man ändå ana hans desperation, och få en uppfattning om dramatiken som måste ha utspelat sig i rättssalen:

Antonellos afbröt läsningen flera gånger med yttranden som icke hörde till saken, och åtbörder, som antydde ett vildsint lynne, hvidan herr ordföranden ytterligare förståndigade Antonellos att uppföra sig anständigt och fogligt, vid äfventyr att rannsakingen eljest måste uppskjutas och Antonellos således sjelf blefve vållande dertill att densamma, mot Antonellos vilja, uppehölls; dock lät Antonellos sig häraf icke ruka utan efter en kort stund derunder

läsningen fortsattes, inföll Antonellos ånyo, under häftiga åtbörder "jag svarar icke vidare eller hör på hvad som läses, utan gör med mig hvad ni vill". Då herr ordföranden förnyade uppmaningen till Antonellos att förhålla sig stilla, icke medförde åsyftad verkan, blef med bifall till stadsfiscalen Johnsson derom framställde begäran, rannsakingen uppskjuten till förut utsatt dag för densammas återföretagande.⁷⁵

Eftersom Antonellos beteende blev allt mer störande beslöt rådmännen att låta utföra en sinnesundersökning på honom. Detta gjordes, men utan särskilt resultat: stadsläkare Blanche och överläkare Nyman intygade på sina avlagda ämbetseder att Antonellos var "vid sina sinnens fulla bruk, samt ej i ringaste grad rubbad till sina förståndsförmögenheter, till följe heraf, vi ej kunna förklara hans vilda och uppbrusande lynne härröra af annat, än ett häftigt och vildsint temperament, som han ej lärt sig att styra".⁷⁶

Utslaget förkunnades den 3 mars 1860. Sammanfattningsvis ansåg Rådhusrätten Antonellos "icke vara öfvertygad att hafva försåtligen och i löndom beröfvadt Lagerhamn lifvet", men däremot att han "med vilja och utan ekta lifvsnöd hafva Lagerhamn dräpt, och fördenskull dömt Antonellos jemlikt 24 cap 18 § missgerningsbalken att för begånget dråp mista lifvet genom halshuggning".⁷⁷

En reservation var att utslaget skulle underställas Kongl. Svea Hofrätts prövning, samt att den som var missnöjd med utslaget "ägte att uti häröfver föreskrifven ordning deröfver anföra besvär". Historien slutar alltså egentligen inte här. För skillingtryckets syften passade dock denna preliminära utgång alldeles utmärkt.

Med uppsåt att beröra

Visan om mordet på Lagerhamn beskriver, vilket nu torde ha framgått, valda delar av förloppet. Utifrån det som var känt om fallet i samtiden genom offentliga skrivelser och tidningarnas bevakning av rättegången återger skillingtrycket situationer och omständigheter som lämpar sig för genrens föreskrivna dramaturgiska struktur.

Strategin för berättandet är emellertid inte endast att välja bort, förenkla och förtäta; att assimilera en komplex historia till en viss mängd sidor prosa och ett visst antal visstrofer. Det är också så att framställningen skriver till,

färgar och fyller i mellanrummen mellan kända fakta i målet. Sammantaget är det alltså fråga om en tendentiös *tolkning* av händelsen, där det moraliska ställningstagandet framgår klart. Ett centralt projekt, som skillingtrycket förvisso delar med en stor del av tidningarnas rapportering, är att skärpa gärningsmannens ondska och främlingskap. Sydlänningen Antonellos är i visans version lika oberäknelig, farlig och vild "som öknens tiger", och lika oförmögen som djuret att känna ånger.

Uppsåtet med detta slags berättande är givetvis att skapa spänning, att intressantgöra, att engagera läsaren emotionellt. Estetiken är funktionell och kopplad till ett förmodat underhållningsvärde; det handlar om att lansera en trycksak för försäljning. Här är missdådartryck som det om Lagerhamns mord medaktörer på den populärkulturella arena som tar form under 1800-talet mot bakgrund av effektivare trycktekniker och en växande läskunnig publik. Lite tillspetsat kan man beskriva genrens utveckling från 1700-talets början till det tidiga 1900-talet som en tonviktsförskjutning från moralisk-religiös uppbyggnad till kriminalfiktio.⁷⁸

Beträffande skillingtryckets moraliserande tycks det dock vara mer än underhållningsvärdet som står på spel. Textens etiska ställningstagande kan också sättas i förhållande till den förändring i straffrätten som berörde större delen av Europa under 1800-talet, och som innebar att fängelsesystemet etablerades som den dominerande straffformen. Offentliga kropps- och skamstraff avtog, och i en del länder avskaffades dödsstraffet helt.⁷⁹ I sin utgåva av skillingtryck med brottstematik menar Hans Andersson att denna omvandling åtminstone i det offentliga samhället uppfattades som ett naturligt steg i den moderniseringsprocess som följde på upplysningen och det industriella genombrottet. Den folkliga rättskulturen var dock inte lika liberal, och detta är något som kommer till uttryck i folkliga publikationer på 1800-talet.⁸⁰ Skillingtryck om brott och straff utgör mot denna bakgrund en plats för dialogen mellan folkliga uppfattningar och överhetens reform- och kontrollsträvan.

Moraliserandet i de sentida skillingtrycken är av sekulär art: oron gäller inte i första hand syndarens själ – vilket ofta var fallet i tidigare perioders tryck – utan snarare brottsoffer och samhälle. Texterna fungerar därigenom som ett folkligt konservativt argument för dödsstraffets bibehållande, vilket vi kunde se exempel på i fallet Antonellos.

Som berörts ovan utmärks berättandet i missdådartrycket av ett uppskruvat tonläge, starka kontraster och spektakulära detaljer. Estetiken skulle kunna

sammanfattas i termer av *melodramatism*. Som representationssystem har det melodramatiska moduset rötterna i scenmelodramat, särskilt som den etablerades i Frankrike under tidigt 1800-tal av Pixérécourt.⁸¹ Men det teatraliska; driften att visa och säga allt, anammades av andra former och kom, som Peter Brooks har visat, att bli en central kraft i modern litteratur.⁸² Melodramatism blev produktivt såväl i den spirande modernismens roman-konst som i senare populära former som stumfilm, Hollywoodfilm och såpoperor. Till dessa former för melodramatisk representation måste vi även lägga de folkliga vistrycken.

Den melodramatiska texten iscensätter ett förhöjt, överdrivet drama i en realistisk och vardaglig kontext; ett drama som refererar till absoluta och polariserade existentiella, moraliska koncept som mörker – ljus, frälsning – fördömlse. Till dess utmärkande drag kan räknas hög emotionalism och stark etisk konflikt. Historiskt är formen lokaliserad i och kan ses som ett svar på den spirande moderniteten.⁸³ Dess grundförutsättning i modern tid är att de sammanhållande, stora berättelserna har tappat mark – inte minst den kristna myten. Här får det melodramatiska berättandet, med sin tonvikt på kampen mellan moraliska absoluter, en vidare mänsklig och samhällelig funktion. I detta ljus kan vi också betrakta skillingtryckets drastiska, sensationella modus.

Sista strofen

När föll då Antonellos huvud för lagens bila? Faktum är att det aldrig hände. Efter beslut i Hovrätten den 4 juli 1860 förskönades han från dödsstraffet, och dömdes i stället till livstids straffarbete i Varbergs fästning dit han sändes sommaren 1861 efter tillfällig placering på Långholmen.⁸⁴ Antonellos var dock inte i psykiskt skick att utföra några egentliga sysslor, utan fick hållas instängd i cell under regelbunden tillsyn av läkare. De särskilda omständigheterna kring fången omnämns i fångvårdsstyrelsens årsberättelser från dessa år; bland annat i berättelsen för 1862 där det rapporteras att han

äfven detta år förvarats i cell, hvaraf någon egentlig förändring i Antonellos förhållande eller tillstånd icke förmärkts; varande fångelsets Läkare anmodad att noggrant gifva akt på Antonellos samt göra anmälan derest anledning till förändring i hans behandling skulle förekomma.⁸⁵

I nästa årsrapport berättas att man har inrättat "särskilda afstängda afdelningar för sådana fångar, som visat sig särdeles vådliga för ordningens upprätthållande", och att Antonellos numera hör till dessa:

[...] Antonellos, hvilken under år 1862 hållits i cell innesluten, har 1863, enligt Styrelsens föreskrift, förflyttats till ofvannämnde extra fängklass, för att der förvaras intilldess han vill låta förmå sig att arbeta bland de andra fångarne.⁸⁶

Enligt en artikel i *Stockholms-Tidningen* som publicerades flera decennier senare återberättar signaturen Percy, som under sin utbildning i ungdomen bevisat Varbergs fästning under den tid som Antonellos förvarades där, att fången ändå kunde göra någon nytta. Närmare bestämt ska han en period ha fungerat som barnpiga åt fängelsedirektörens årsgamla dotter Britta, vilken han ägnade den största omsorg. "[D]et var sannerligen mer än rörande att se, hur han, med barnet i sin famn, stod på den mot hafvet vettande fästningsvallen, blickande ut mot de böljor, som skilde honom från fädernesland, hem, hustru och egna barn", skriver signaturen.⁸⁷

Antonellos dåliga mentala hälsa förklaras och kommenteras i termer av svår hemlängtan och känslan av alienation genom att inte kunna kommunicera med någon – han förstod inte många ord på svenska och förmådde heller aldrig att lära sig tala språket.

Det fanns dock andra människor som förde fångens talan och som engagerade sig för hans sak. Från Antonellos hemö Cephalonien skickades namnunderskrifter och böner om frigivande.⁸⁸ Även svenska privatpersoner vädjade i brev till kungen om att han skulle benådas och få återvända till hemlandet. Bland de främsta tillskyndarna märks greveparet von Rosen, vilka genom att åta sig alla kostnader i samband med frigivandet – vilket officiellt skedde genom "Kongl. Maj:ts Nådiga Utslag den 7 Augusti 1866"⁸⁹ – medverkade till att Antonellos kunde sändas hem.⁹⁰

Men inte ens här slutar historien, åtminstone inte den berättelse som kräver en melodramatisk sensmoral. Enligt ovannämnda artikel ska Antonellos ha omkommit i en drunkningsolycka endast ett halvår efter återkomsten till Galatz – ironiskt nog när han var i färd att hjälpa ett svenskt skepp i sjönöd. Visan om denna ödets märkliga skickelse är dock, så vitt man vet, ännu oskriven.



En bild på Magnus Stenbock har inte gått att finna, men Benjamin Mollen, byggd på Orust 1876, kan ge en uppfattning om hur en brigg från denna tid såg ut (foto: Bildarkivet, Statens maritima museer).

Noter

- ¹ Examensbetyg, daterat 1834-03-15 (Ulla Lagerhamns samling, Svenskt visarkiv). I betyget stavas namnet "Siven Peter Lagerhamn".
- ² Maja Lundblad, "Sjöfararsläkten Berg från Misterhult", *Släkt och Hävd* nr 2/1962, s 91
- ³ Ibid. Äldsta dottern Augusta (1836–1922) var den av släkten Bergs ättlingar som levde kvar längst i Misterhult. Hon ligger begravd tillsammans med sin mor.
- ⁴ Förhörsprotokoll Rådhusrätten 1860-02-11, *Bråttmålsprotocoll hållne uti Stockholms Rådstufvu rätts 3:dje afdelning år 1859 2dra delen* (Stockholms Stadsarkiv). Hädanefter refererar jag till dessa protokoll som endast "Protokoll" samt datum.
- ⁵ En stor del av det material som används i denna artikel ingår i Ulla Lagerhamns samling som innehåller en mängd dokument rörande Sven Petter Lagerhamn och mordutredningen. Samlingen har donerats till Svenskt visarkiv. Sven Petter Lagerhamn var Ulla Lagerhamns morfars far.
- ⁶ Refererat i försvarets slutplädering, bifogat protokollet 1860-02-25 (bil W)
- ⁷ Protokoll 1859-12-02
- ⁸ KB, O Antonellos (a), Kalmar 1860; och (b), Stockholm 1860
- ⁹ O Antonellos (b)
- ¹⁰ O Antonellos (a)
- ¹¹ Den senares rubrik lyder: "Utdrag af Kongl. Maj:ts Beskicknings i Constantinopel Skrifvelse af den 16 mars 1859 angående det å Kapitenen Lagerhamn, förande Svenska briggen Magnus Stenbock från Stockholm föröfwade mord."
- ¹² Om melodramatisk estetik som representationssystem och om dess signifikans i 1800-talets fiktion, se Brooks (1976/1995) samt nedan.
- ¹³ I äldre visor om missdådare är skildringen av gärningsmannen/-kvinnan ofta annorlunda. Hans Andersson framhåller att 1700-talstexter om brottslingar ofta är skrivna i jagform vilket potentiellt ger uttryck för en gemenskap – att människors situation i grund och botten är den samma. Under 1800-talet ersätts berättarjaget successivt av en anonym, "objektiv" berättare och bilden av syndaren antar allt mer formen av en kriminell identitet. Andersson, 2006, s 7
- ¹⁴ Refererad i Protokoll 1859-12-02
- ¹⁵ Brev no 18, daterat 1859-03-16, (RA, Kabinettet för utrikes brevväxlingar. Dep. för beskickningen i Konstantinopel 1859)
- ¹⁶ Protokoll 1860-02-06
- ¹⁷ Protokoll passim, t ex 1859-12-02
- ¹⁸ Protokoll 1860-02-06
- ¹⁹ Protokoll passim, t ex 1959-12-10
- ²⁰ Telegram nr 446 (RA, Kabinettet för utrikes brevväxlingar. Dep. för beskickningen i Konstantinopel 1859). Översatt från franska av Anders Hammarlund.
- ²¹ Lave Gustaf Beck-Friis (1834–1904) var friherre och diplomat som började sin diplomatiska bana som attaché i St Petersburg. Han tjänstgjorde som legationssekreterare i Konstantinopel 1858–1861.
- ²² Se t.ex. *Folkets Röst* 1859-04-13 och *Oscarshamns Tidning* 1859-04-20. Som

- framgick ovan låg denna rapport även till grund för prosatexten i Kalmartrycket.
- ²³ Brev no 18
 - ²⁴ Uppgift om vapnen bl.a. i förhör med Palm, protokoll 1859-12-17.
 - ²⁵ Kavass är ett slags polis. I *Uppslagsbok för alla* (1910) beskrivs termen: "turk., polissoldat, hos de utländska diplomaterna i Konstpl anställda beväpnade tjänare, som ledsaga dem utomhus". http://sv.wikisource.org/wiki/Sida:Uppslagsbok_f%C3%B6r_alla_1910.djvu/452
 - ²⁶ Likbesiktningssprotokoll undertecknat E.D Dickson, Pera 1859-03-12, bilagt protokollet i bestyrkt översättning från engelska daterad 1859-28-11 (dokumentnummer 151).
 - ²⁷ Begravningsregister över protestantiska kyrkogården (Holländska Konsulatet i Istanbul), samt besök på Feriköy Protestant Cemetery, Istanbul 2010-07-01.
 - ²⁸ Brev no 18
 - ²⁹ Brev no 30, daterat 1859-05-03 (Sibbern)
 - ³⁰ *Blekings-Posten* 1859-05-03
 - ³¹ Brev no 30, 1859-05-03. Sibbern (1816-1901) var i svensk-norsk diplomatisk tjänst från 1840 och arbetade som minister i Washington fr o m 1854. Han tillträdde som envoyé i Konstantinopel 1858, men återkallades efter endast ett år för att bli norsk premiärminister i Stockholm (d.v.s. chef för det norska ministeriet i det förenade kungadömet Sverige och Norge). Theolin 2000, s 204
 - ³² Brev no 30
 - ³³ Ibid
 - ³⁴ Brev no 3, 1859-08-19. Collett (1820-1860), som tidigare tjänstgjort inom svensk-norsk diplomatiskt verksamhet i Wien, London och St Petersburg var extra ordinarie envoyé vid beskickningen i Konstantinopel 1859-1860 sedan Sibbern återkallats. Theolin, ibid
 - ³⁵ Brev no 3
 - ³⁶ *Folkets Röst* 1859-10-16
 - ³⁷ "Utdrag af Protocollet hållet i Poliskammaren i Christiansund den 13de october 1859", bilagt protokoll i bestyrkt översättning från norska daterad 1859-11-28.
 - ³⁸ Ibid
 - ³⁹ Protokoll 1859-11-15
 - ⁴⁰ Protokoll 1859-12-02
 - ⁴¹ Protokoll 1860-01-04
 - ⁴² Eufrosyne von Rosen (1815-1886), född Rizo-Rangabé, var från Grekland och dotter till skalden och turkiska inrikesministern i Valakiet Jaques Rizo-Rangabé. Hon gifte sig 1835 med greve Adolf Eugène von Rosen (1797-1886) som var officer vid flottan, disponent, järnvägsbyggare mm. Han engagerade sig för Grekland, som 1830 fått sin självständighet från det osmanska väldet, och var under 1830-talet anställd av den grekiska staten för att organisera dess flotta. http://carlotta.gotlib.goteborg.se/pls/carlotta/VisaPerson?pin_perMasidn=165578
 - ⁴³ Protokoll 1859-12-02
 - ⁴⁴ Protokoll 1860-01-04
 - ⁴⁵ Protokollförda förhör: 1859: 15/11; 2/12; 10/12; 17/12; 19/12; 27/12. 1860: 4/1, 11/1, 20/1, 27/1, 4/2, 6/2, 11/2, 15/2, 18/2, 20/2, 25/2, 3/3.

- 46 Protokoll 1859-12-17
- 47 Protokoll 1859-12-19
- 48 Protokoll 1859-12-10
- 49 Ibid
- 50 Protokoll 1859-12-19
- 51 Protokoll 1859-12-10
- 52 Protokoll 1859-12-19
- 53 Protokoll 1859-12-10
- 54 Protokoll 1859-12-19; 1860-02-06
- 55 Protokoll 1860-02-06
- 56 Protokoll passim, t ex 1859-12-19 och 1960-02-06; Brinks slutplädering bilagt protokoll 1960-02-25 (bil W)
- 57 Lundströms vittnesmål 1859-03-10 (från förhören i Konstantinopel), bilagt protokoll 1860-02-06
- 58 Ibid
- 59 Protokoll 1859-12-19
- 60 Lundströms vittnesmål 1859-03-10
- 61 Protokoll 1859-12-19; 1860-02-06
- 62 Protokoll 1859-12-02
- 63 Protokoll 1859-12-02. Sodomi = att ha samlag med djur eller med person av samma kön.
- 64 Ibid
- 65 Protokoll 1859-12-10
- 66 Protokoll 1859-12-19
- 67 Protokoll 1859-01-27
- 68 Protokoll 1859-12-19
- 69 Protokoll 1859-12-19
- 70 Antonellos O b)
- 71 Protokoll 1859-12-02
- 72 Protokoll 1859-12-02
- 73 Protokoll passim, t ex 1859-12-10, 1859-12-19
- 74 Protokoll 1860-01-20
- 75 Protokoll 1860-02-04
- 76 Intyg daterat 1860-02-14, bilagt Rådhusrättens protokoll
- 77 Protokoll 1960-03-03
- 78 Jfr Bennich-Björkman, *Brott i skillingtryck. Litteratur och Samhälle* 1984 20: 1-2, s 5f
- 79 Andersson, s 12
- 80 Ibid, s 14
- 81 Brooks, s xvi
- 82 Ibid, s 12ff
- 83 Ibid, s 14ff
- 84 *Fängvårds-styrelsens underdåniga berättelse för år 1860*, s 24; *Tidning för Wenersborgs Stad och Län* 1861-07-04
- 85 *Fängvårds-styrelsens underdåniga berättelse för år 1862*, s 21

- ⁸⁶ *Fångvårds-styrelsens underdåniga berättelse för år 1863*, s 23
- ⁸⁷ "Lifstidsfången från södern. (Ett minne från Varbergs fästning upptecknad för Stockholms-Tidningen)", odat. tidningsklipp.
- ⁸⁸ Brev 1865-01-24 (RA)
- ⁸⁹ *Fångvårds-styrelsens underdåniga berättelse för år 1865*, s 20
- ⁹⁰ Brev no 821, 1966-06-04. (RA)

Källor

Tryckta källor:

- Andersson, Hans (utg) 2006. *Aldrig kommer duvungar blå utav korpäggen vita. Skillingtryck om brott och straff 1708–1937*. Uppsala
- Brooks, Peter 1995 (1976). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess*, (New Haven/London)
- Brott i skillingtryck 1984. I serien *Litteratur och Samhälle. Meddelanden från avdelningen för litteratursociologi vid litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala* 20:1–2
- Fångvårds-styrelsens underdåniga berättelse för år 1860 1862*. I serien *Bidrag till Sveriges Officiela statistik. G) Fångvården. Ny följd. II.* (Stockholm)
- Fångvårds-styrelsens underdåniga berättelse för år 1862 1864*. I serien *Bidrag till Sveriges Officiela statistik. G) Fångvården. Ny följd. IV.* (Stockholm)
- Fångvårds-styrelsens underdåniga berättelse för år 1863 1864*. I serien *Bidrag till Sveriges Officiela statistik. G) Fångvården. Ny följd. V.* (Stockholm)
- Fångvårds-styrelsens underdåniga berättelse för år 1865 1867*. I serien *Bidrag till Sveriges Officiela statistik. G) Fångvården. Ny följd. VII.* (Stockholm)
- Lundblad, Maja 1962. "Sjöfararsläkten Berg från Misterhult", särtryck ur *Släkt och Hävd* nr 2
- Theolin, Sture 2000. *The Swedish Palace in Istanbul. A Thousand Years of Cooperation Between Turkey and Sweden*, Istanbul

Dagstidningar:

- Blekings-Posten* 1859-04-19; 1859-05-03.
- Folkets Röst* 1859-04-13; 1859-10-16; 1859-11-16; 1859-11-23.
- Oscarshamns Tidning* 1859-03-23; 1859-04-20
- Tidning för Wenersborgs stad och län* 1859-12-15; 1860-01-12; 1860-02-23; 1861-07-04

Övriga källor:

Svenskt visarkiv: Ulla Lagerhamns samling, innehållande korrespondens i kopior från Riksarkivet, tidningsklipp, foton, examensintyg mm.

Stockholms Stadsarkiv: *Bråttmålsprotocoll hållne uti Stockholms Rådstufvu Rätts 3:dje afdelning år 1859 2dra delen samt 1860 1sta delen.*

Internetsidor:

http://sv.wikisource.org/wiki/Sida:Uppslagsbok_f%C3%B6r_alla_1910.djvu/452

http://carlotta.gotlib.goteborg.se/pls/carlotta/VisaPerson?pin_perMasidn=165578

Litterär visa – termen och företeelsen

Marita Rhedin

Begreppet "litterär visa" är för dem som ägnar sig åt vissång och/eller visforskning tämligen välbekant. Exempel på litterära visor är visor av Carl Michael Bellman, Dan Andersson, Birger Sjöberg, Evert Taube med flera, till skillnad från så kallade folkvisor. När jag, i samband med skivandet av en musikvetenskaplig avhandling med den preliminära titeln *Sjungande berättare* (om vissång som estradkonst 1900–1970) sökte efter en mer precis definition av begreppet blev dock frågorna fler än svaren. Jag beslutade mig för att ta reda på mer om bakgrunden till begreppet. I artikeln önskar jag redogöra för vad jag hittills kommit fram till. Jag hoppas på så sätt öppna för fortsatt diskussion och forskning i ämnet. Tidsmässigt fokuserar jag på 1900-talets första hälft och det är från denna period jag i huvudsak har hämtat det empiriska underlaget.

Visor med texter av kända skaldar som Carl Michael Bellman, Anna Maria Lenngren och Elias Sehlstedt hade vid 1900-talets början sedan länge spridits och sjungits i de breda folklagren. I en artikel från 1894 om "folkets visor i uppteckningar och skillingtryck" hävdar litteraturforskaren Ewert Wrangel att "det bästa, som folket sjunger, utgöres ännu i dag, bredvid några spridda rester af de gamla 'folkvisorna', af våra stora skalders dikter". I Wrangels artikel förekommer inte termen litterär visa. I stället skrivs det om "populära 'konstdikter'" eller "konstdikter [som] blifvit folkets visor".¹ Dessa beteckningar kan delvis ses som synonymer till det som senare har kommit att kallas litterär visa.

Litterär visa kan, skriver musiketnologen Gunnar Ternhag, definieras som en visa vars text har skapats av en *till namnet känd skald*, och där texten har en litterär, inte folklig stil.² Ytterligare en precisering av termen är möjlig att göra genom att poängtera att det med få undantag rör sig om texter som existerar i en *skriftlig* förlaga. Bakgrunden till denna definition finns sannolikt att finna inom vis- och folkmusikforskningen, där en viktig inriktning har varit att studera den variantbildning som uppkommit till följd av muntlig trädning. När visor har förts vidare i muntlig tradition har de genomgått förändringar och lokala varianter av visorna har uppstått. Varje enskild

sångare utformar inte sina visor på identiskt lika sätt vid olika framföranden. Såväl texter som melodier innehåller dessutom ofta fasta fraser och andra formelartade element. Tillsammans gör dessa faktorer det både svårt och mindre intressant att försöka spåra visornas ursprung. Detta problem gäller dock inte de litterära visorna, där utsprunget för en variantbildning, åtminstone vad texten beträffar, går att fastställa.

Den tyske visforskaren John Meier har i en berömd undersökning från 1906 studerat denna litterära variantbildningsprocess. Han har utgått från ett historiskt material av sånger som finns i auktoriserade urformer ("Kunstlieder") och iakttagit olika typer av vanliga förändringar som visorna genomgått i den folkliga sångtraditionen ("im Volksmunde").³ En liknande undersökning om danska visor har gjorts av Sven Hakon Rossel i *Den litterære vise i folketraditionen*. Rossel menar att existerandet av en "grundtext", som med säkerhet kan sägas vara ursprunget för en tradition är det som karaktäriserar en litterär visa:

Problemet vedrørende eventuelle urformer stiller sig ikke med denne undersøgelse af den *litterære* vise, idet vi er i den heldige situation med sikkerhed at kunne konstatere udgangspunktet for en given tradition og altså er i besiddelse af en grundtext: den pågældende forfatters produkt.⁴

Rossel gör emellertid en viss åtstramning av begreppet "litterär visa" i förhållande till Meiers "konstvisa". För att definieras som litterär visa ska författarens namn vara känt från annan litterär verksamhet.⁵

Därmed har vi också närmat oss en annan innebörd av termen litterär visa, som varit mer utbredd bland visutövarna själva, framför allt inom Samfundet Visans vänner, nämligen att det är visor vars texter kan anses ha en sådan *litterär kvalitet* att de med fördel kan presenteras som poesi även utan en musikalisk klädedräkt.⁶ Att använda kvalitetskriterier som grund för en vetenskaplig definition är emellertid problematiskt. Skiljelinjen mellan "konstdikt" och "folkdikt" är ur stilistisk synpunkt många gånger flytande.

Ett tredje sätt att se på litterär visa är att det är en visa, som, till skillnad från den så kallade folkvisan, *inte har levt i muntlig tradition* och därför inte blivit föremål för variantbildning. Termen används då framför allt för att kunna skilja dessa viskategorier åt vid systematisering av material i arkiverings- och/eller informationssyfte.⁷

Något bör också sägas om skillnaden mellan litterär visa och romans, som framför allt ligger i uppförandep Praxis, där romansen till skillnad från visan "alltid uppföres i auktoriserad form".⁸ I en romans är exekutören mer bunden till tonsättarens version, medan visor kan behandlas med större frihet. Bästa sättet att förstå begreppet litterär visa, anser jag, är dock inte genom att sätta upp några skarpa linjer gentemot andra typer av föreningar mellan musik och poesi, utan genom att studera den miljö i vilken tanken om en litterär visatradition kom att växa fram.

Det som närmast ska studeras är *företeelsen* litterära visor i Sverige under den angivna tidsperioden. Framväxandet av litterära visor som ett särskilt repertoarområde, delvis skilt från folkvisorna var av allt att döma starkt sammankopplat med den lutsångartradition som av Sven Scholander väcktes ur sin slumrande tillvaro och fördes ut på estraderna vid seklets början. En god utgångspunkt kan därför vara att med Leif Bergmans hjälp studera Scholanders samt – en annan under samtiden känd lutsångare – Vilhelm Julinders repertoarer.

Programmet till Scholanders första visafton 1892 innehöll en blandning av "gammalfranska visor", bellmanssånger, visor som hans far Fredrik Wilhelm gjort, svenska folkvisor samt visor på italienska.⁹ Hans repertoar utökades successivt under alla de år då han var verksam. Bergman uppger att Scholander själv har uppskattat slutsumman av de visor som han när som helst kunde sjunga till närmare 1000. Bellman intog en central ställning i Scholanders repertoar under hela karriären. De egna tonsättningarna av en rad kända diktare kom också att bli en viktig ingrediens i hans repertoar. Hans tonsättningar kom så småningom även att sjungas av flera andra vissångare. Scholander sjöng vidare flera av tidens vanligaste svenska folkvisor samt ett antal visor av bondkomisk karaktär, dock inte samma visor som sjöngs av exempelvis varietésångaren Lars Bondeson (Carl Öhlin) eller Skansens underhållare Jödde i Göljaryd (Karl Petter Rosén). "Det är sannolikt", skriver Bergman, "att han ville hålla sitt artistiska anseende fritt från förväxling" med artister av denna typ.¹⁰

Scholander sjöng många utländska visor och hade stora internationella framgångar.¹¹ Han skiljde sig i det avseendet från majoriteten av de lutsångare som senare följde i hans spår, vilka huvudsakligen hade svenskspråkiga visor (eller visor på annat skandinaviskt språk) på repertoaren. Till skillnad från schlager, som ofta hade översatts från tyska, engelska eller franska rörde det sig huvudsakligen om *svenska originaltexter*.

Vilhelm Julinder, som föddes trettio år senare än Scholander, hade en omväxlande musikkarriär, men från slutet av 1920-talet etablerade han sig alltmer som lutsångare. Bergmans genomgång visar att vid Julinders folkbildarkonserter 1933–1960 var det visor av fem visdiktare som stod för 70% av programpunkterna: Carl Michael Bellman 10%, Birger Sjöberg 16%, Evert Taube 31%, Erik Axel Karlfeldt 4% och Dan Andersson 9%. Till denna kärnrepertoar lades från 1935 och framåt visor av bland andra Lille Bror Söderlundh, Elias Sehlstedt, Ruben Nilson och Gustaf Fröding.¹² I sammanställningen över vilka 50 enskilda vistitlar som oftast stod på Julinders program under samma tidsperiod framkommer att i stort sett alla har till namnet kända upphovsmän.¹³ I mer än hälften av fallen är det en och samma person som gjort både text och musik. Man kan också utläsa att endast en titel med en kvinnlig textförfattare förekommer bland de 50 mest populära visorna: på 40:e plats finns "Beatrice-Aurore" med text av Harriet Löwenhjem och musik av Hjalmar Casserman.

Om man med utgångspunkt från dessa två lutsångare försöker ringa in den repertoar kring vilken denna artistkategori – den litterära visans mest idoga utövare – kretsade, kan man i den innersta cirkeln placera Bellmans visor.¹⁴ Utökas omkretsen kan man i nästa ring inplacera visor av Birger Sjöberg, Evert Taube, Dan Andersson samt i varierande grad ytterligare ett antal av 1700-, 1800- och 1900-talets visdiktare, såsom Gustaf Fröding, Erik Axel Karlfeldt, Anna Maria Lenngren, Levi Rickson (alias Jeremias i Tröstlösa) och Elias Sehlstedt. Till nästa cirkel kan man bland annat föra ett flertal svenska folkvisor ur de mest spridda folkvisesamlingarna, Carl Jonas Love Almqvists naivistiskt drömska *Songes* samt några idag mindre kända borgerliga sällskapsvisor. Mer i periferin hamnar ett antal burleska visor ur den bondkomiska repertoaren, i något fall visor på andra europeiska språk, samt visor som definitionsmässigt gränsade mot schlager. Repertoaren skiljde sig i viss mån åt från sångare till sångare. Somliga lutsångare utökade också sin repertoar med egna visor.

Att notera är att visorna alltmer började förknippas med textförfattarna i de fall där upphovsmännen till text och musik var skilda personer. Exempelvis kunde det heta att vissångaren tolkade Karlfeldt, Ferlin etc. (d.v.s. gjorde en tolkning av texten), men sällan att han/hon tolkade Turesson, Scholander eller Söderlundh (d.v.s. gjorde en tolkning av musiken).¹⁵

Den person som mest kom att odla den litterära visan som genre var dock lutsångaren Gunnar Turesson, som gjorde sig känd för sina tonsättningar av

unga, svenska lyriker och medverkade vid åtskilliga kombinerade vissågs- och lyrikuppläsningsaftnar. Det första tillfälle då uttrycket "litterär visa" förekommer i skrift, som jag har sett, är från en recension av ett av Turessons framträdanden 1936.¹⁶

I en litterär visa är melodins roll att "framhäva texten, inte dränka den".¹⁷ Tonsättaren kunde därför ha en vansklig balansakt att utföra, då han/hon skulle anpassa melodi och ackompanjemang till textens tonfall och innehåll, i synnerhet som melodin skulle kunna sjungas till visans samtliga strofer. Gunnar Turesson har i *Visor och skaldeminnen* delgett sin syn på litterär visa. Han hade 1944 ett samtal med författaren Sigfrid Lindström, som kritiserade vissa kompositörer för att i sina tonsättningar reducera dikten till att endast vara "träckeltråden till en skön tondräkt", varpå Turesson svarade:

[m]itt ärende är att med mina melodier bilda ramen till diktarens intentioner, särskilt då de själva betecknar sina strofer som visa och ballad. [...] Detta kallar jag litterära visor ...¹⁸

Som Turesson påpekar har flera skalders låtit orden "visor" eller "ballader" ingå när de betitlat sina diktsamlingar. Som exempel kan nämnas Dan Anderssons *Kolvaktarens visor* från 1915 och Nils Ferlins *En döddansares visor* från 1930.¹⁹

Evert Taubes syn på relationen mellan text och musik framgår bäst av uttrycken "musikantisk poesi" och "språkmusik". Med musikantisk poesi menade Taube ett skapande som innebar "att ord, melos och rytmik har ett fullkomligt naturligt inbördes sammanhang men orden, utan musiken, och musiken, likväl var för sig [har] sitt konstnärliga värde".²⁰

Vänder vi blicken mot de scenprogram som förekom kan även där en orientering mot litterärt betonad scenunderhållning märkas. Exempelvis hade Karl Gerhard stora framgångar med sina revyer med litterära anspråk.²¹ Även i den verksamhet som Visans vänner ägnade sig åt på Den Gyldene Freden fanns influenser från de litterära kabaréer i restaurangmiljö som bedrevs runt om i Europa.²²

Ytterligare ett inflytande som bör nämnas är den medeltida provensalska trubadurlyriken, som Evert Taube under 1940-talet började fördjupa sig i. Genom att låta sin egen visproduktion inspireras av denna och genom att medvetet länka den svenska vistraditionen till de medeltida trubadurerna byggde han en brygga till en sångtradition som ingick i en europeisk musik-

och *litteratur*historieskrivning.²³ Den medeltida trubaduren som rollfigur blev en viktig spegelbild för Taube och nästkommande trubadurgeneration och påverkade på så sätt receptionen av svensk litterär visa i och med att den skänktes ytterligare en traditionsdimension.

Det skedde alltså en förskjutning av tyngdpunkten i intresset i riktning mot textens innehåll och struktur. Man efterlyste också nyskrivna vistexter som kunde tilltala den *urbana* befolkningen och stimulera till ökat sjungande. Detta framkommer tydligt i en artikel av tonsättaren och musikkritikern Ture Rangström i tidskriften *Vår Sång* 1936. Rangström redogör här smått förundrat för hur ett antal herrar hade bildat ett sällskap som de kallade Visans vänner, och vars hemvist var en krog i Gamla Stan i Stockholm. Han säger sig inte tillfullo förstå "kvintessensen av hela det sällskapliga lustspelet [sic]", men instämmer i behovet av nya visor och en "visans folkliga förnyelse". I egenskap av musikanter vände sig Rangström därför till poeterna med en uppmaning: "Mina herrar, det är på Er det hänger!" Han uppmuntrade Pär Lagerkvist, Harry Martinson, Erik Lindorm med flera bekanta författare att bidra till den folkliga vislyriken:

Många gånger kan mötet mellan en enkel musikanter och en fullfjädrad diktare bli det genistreck, som tiden längtar efter. [...] Och nu vill musiken locka ner diktarna från den högsta Parnassen, ner till folket [...] vad vi nu vill ha av dikten och musiken, det är klarögd korta strofer, lämpade för alla tillvarons små sjungande behag: yrkesvisor, sällskapsvisor, bordsvisor, högtidsvisor, klagovisor. Folkvisan har sin ton med i laget. Men detta skulle vara den nya folkvisan, stadsvisan i alla graciösa former. [...] Låt oss för svenska folkets skull hjälpas åt att göra "vacker vardagsvara" av den lilla stora dikten och den lilla starka tonen.²⁴

Samma typ av önskemål hade Knut Brodin uttryckt redan 1932, denna gång med utgångspunkt i ett folkligt traderat melodimaterial. I en omfattande artikel i *Stockholms-Tidningen* framkastade han frågan: "Varför intressera sig ej våra skaldar för folkvisediktning? Massor av melodier finnas upptecknade men ord saknas."²⁵ Han menade att så länge skalderna, stora som små, inte deltog i arbetet med "folksångens höjande" arbetade sångsällskap och körförbund förgäves. När diktarna däremot "med samma omedelbara ödmjukhet som hos en Runius och Bellman", började intressera sig för att

sätta ord till folkligt beprövade melodier skulle, menade Brodin, "sången återigen leva, och den renässans uppstå, som vi alla längta efter".²⁶ Brodin förkastade tanken på att den folkliga musiken skulle ha framsprungit ur "folket" och levtt ett självständigt liv helt oberoende av högre ständsmusiken. På samma sätt som melodier har vandrat från trakt till trakt har de också vandrat från befolkningsskikt till befolkningsskikt, menade han: "Här, likaväl som i hela samhällskroppen, är kommunikation mellan de olika delarna det enda naturliga. Därmed inte sagt att den ena är slav under den andra."²⁷

Med skaldernas hjälp, menade dessa musiker och skribenter, skulle intresset för visor öka bland den breda befolkningen. Omvänt kunde visor fungera som spridningskanal för skaldernas alster och bidra till att popularisera dikterna och deras författare.²⁸ Men skapandet av litterära visor var också ett sätt att avgränsa sig gentemot de i mångas tycke undermåliga texter och banala musik som präglade mycket av tidens populärmusik. "Den dåliga smaken har verkligen fått florera de senaste åren så till den milda grad att man snart skulle tro botten nådd", skrev exempelvis Gösta Nystroem.²⁹ Hans kritik omfattade även visor. Visan hade fått en renässans och det producerades mängder med nyskrivna visor. "Somligt är bra, det mesta uppkok på gammalt, något har inte ens med visor att göra", menade Nystroem.³⁰ När Lille Bror Söderlundhs vissamling *När skönheten kom till byn* utkom 1939 kommenterade därför Gösta Nystroem i sin recension att det inte var någon "dussintext" som Söderlundh hade valt att tonsätta, utan att tonsättaren velat "berika den svenska viskonsten genom att kläda dikter av högre litterärt värde i visans enkla dräkt".³¹

Författaren Nils Ferlins intentioner gick också i denna riktning. Under en period skrev han sångtexter på beställning till schlagerförlagen. I en intervju från 1935 berättade han om hur han tillsammans med kompositören Josef Briné ville skapa slagervisor, eller kupletter, som kunde kombinera behagliga melodier med dikter av god kvalitet. "Det vore ju förunderligt", menade Ferlin, "att våra farföräldrar skulle kunna ha bra texter till sina visor, medan vi får dras med 'Capri'." Artikelförfattaren instämde:

Varför skall man i detta nu inte kunna lära folket att sjunga hyggliga saker. Musiken är bra för det mesta. Det är texterna, som skola "göras om". Det kan vara av avgörande betydelse för förståelsen av dikt, ja konst över huvud taget, att barnen, som ju redan tidigt sjunga slagermelodierna lära sig vackra och goda texter.³²

Sven Scholander hade tidigare, 1932, också markerat ett avståndstagande gentemot schlager:

Att visan – skriv helst med stort V! – huvudsakligen sjungen till luta, till vilken jag således tillåter mig *icke* räkna slagern, som i dag ligger i var mans mun och i morgon är glömd, just nu skulle uppleva en renässans, är nog en sanning som får tagas med en viss modifikation, ... I själva verket känner jag endast två, vilka nu föra hennes runor med den äran: Wilhelm Julinder och Evert Taube, båda grundolika men var inom sin genre Visans värdiga riddare och trogna tillbedjare.³³

I uttalandena ovan finns också inbyggt en antikommersiell idé. Visan – med stort V – skulle inte betraktas som en del av en kommersiell musikmarknad och därmed bli beroende av mediala framgångar för sitt värde. Men nyskrivna visor kunde heller inte inordnas i en folkvisekanon och därigenom ta del av folkvisans etablerade värde som kulturgods. Inom visforskningen hade det alltsedan 1800-talet funnits en mer eller mindre uttalad gränsdragning mellan "gamla" och "nya" visor, där de förra generellt tilldragit sig större intresse och tillmätts större värde.³⁴ För att "nya" visor skulle tillerkännas ett kulturellt värde måste detta värde komma någon annanstans ifrån än från det folkloristiska perspektivet. Genom att erkända skalders intresserade sig för att skriva sångbar vislyrik fick visorna del av litteraturens kulturella status. Litteraturen, med dess generellt höga anseende, fungerade som draglok för att tillerkänna de litterära visorna ett kulturellt värde.³⁵

Det var, för att summera, flera faktorer som samverkade i den samhälleliga processen under 1900-talets första decennier så att en tradition kring litterära visor kunde växa fram: a) arvet efter Bellman, b) Scholanders och hans lutsjungande efterföljares framgångar på estraderna, c) romanssångens gradvisa tillbakagång, d) den samtida produktionen av strofisk och rimmad lyrik lämpad för visor, e) tanken om en gemensam svensk sångrepertoar som ett led i byggande av folkhemmet samt f) organiserandet av Samfundet Visans vänner.

En ytterligare faktor bakom den litterära visans popularitet skulle kunna vara den snabbt växande moderniteten, där musik som i första hand förknippades med landsbygden betraktades som omodern, i det här fallet den äldre folkliga visrepertoaren.³⁶

Ur genussynpunkt hörde, som vi också sett, den litterära visan vid denna

tid till en manlig musiksfrär. De lutsångare som framträdde på estraderna var män. De namngivna författarna och tonsättarna till de litterära visorna var också i huvudsak män. Rangströms uppmaning till ökat visdiktande, som citerats i ovanstående text, riktade sig följaktligen till "Mina herrar" inte till "Mina damer och herrar".

De litterära visorna var därtill, i motsats till de folkliga visorna, i högre grad förknippade med framföranden av formaliserad och *offentlig* karaktär, d.v.s. scenframträdanden, samt med framträdanden i *halvoffentliga* sammanhang, såsom inom Samfundet Visans vänner.³⁷ I den senare miljön fanns det bland de deltagande inte några klara gränser mellan exekutör och lyssnare, utan medlemmarna och de inbjudna kunde omväxlande gå in och ut ur rollerna som artist respektive åhörare. Även för estradframträdanden var ett informellt tilltal från vissångarens sida något som uppskattades av publik och recensenter. De litterära visorna kunde alltså, även på den borgerliga offentliga scenen, ges en prägel av intimare sångsammanhang, förtrolighet och spontanitet, d.v.s. kvaliteter som vanligen sattes i samband med sammanhang av mindre formaliserad karaktär.

Gunnar Turesson har i sin självbiografi kallat tiden 1934–1939 för "guldåldern för den litterära svenska visan", vilket för hans del innebar ett flitigt turnerande och komponerande.³⁸ 1930-talets andra hälft var, som jag här har visat, den tid då svensk litterär visa blev ett mer urskiljbart eget repertoarområde, en genre, som framför allt kom att odlas genom Samfundet Visans vänner. Den litterära visan som genre har sedan förts vidare och försetts med nytt innehåll och nya konnotationer av nästkommande generationer sångpoeter.

Noter

- ¹ Wrangel, i *Sammlaren* 1894, s 61 resp. s 78. Project Runeberg (elektronisk källa).
- ² Ternhag "litterär visa", *Svenskt visarkivs musiketnologiska ordlista* (elektronisk källa).
- ³ Meier 1906
- ⁴ Rossel 1971, s 9
- ⁵ Rossel 1971, s 22–23. Rossel uppmärksammar dock att även en omarbetad skillingtrycksversion kan vara utgångspunkt för ovanstående typ av variantbildning i muntlig tradition, "dvs. grundtext för en ny tradition". Som svensk motsvarighet till de fenomen Meier och Rossel studerat har Bengt R. Jonsson (2001, s 17) föreslagit termen "litterära traditionsvisor".
- ⁶ Se Berulfsen 1967, s 7, som skriver i förordet till vissamlingen *Den gode vise* att litterära visor "skal ha verdi også som litteratur" och att de genomgående är skrivna av "anerkjente navn i litteraturen". (Tack till Elin Prøysen på Norsk visearkiv och Ingrid Åkesson på Svenskt visarkiv för hjälp med dessa upplysningar.) Lutsångaren Peder Svan har i ett brev till författaren daterat 13/8 2007 skrivit att det i den litterära visan "skall finnas en litterär kvalitet i utformningen".
- ⁷ Tack till Velle Espeland på Norsk visearkiv som per e-post har informerat om att denna definition på litterär visa (litterær vise) kom i bruk runt 1970 samtidigt som termen "ballad" (ballade) introducerades för de medeltida balladerna. Tidigare hade termen "folkvisa" (folkevise) använts för att beteckna balladerna. Nu kom "folkvisa" i stället att bli synonymt med muntligt traderad visa och "litterär visa" följaktligen en visa som inte förts vidare i muntlig tradition.
- ⁸ Jonsson 2001, s 12. Med utgångspunkt i musikalisk struktur, textstruktur och textinnehåll finns dock många romanser som ligger visan mycket nära.
- ⁹ Se vidare Bergman 1977, s 144–151
- ¹⁰ Bergman 1977, s 147
- ¹¹ I samlingsutgåvan *Scholander-Programme* (1909–1912) har flera svenska visor översatts till tyska för en tyskspråkig publik. Exempelvis översattes "Å jänta å ja" till "Das Dirndel und ich".
- ¹² Bergman 1979, s 154
- ¹³ Endast en uppges ha en folkigt traderad melodi: "Kullerullvisan", med text av Karl-Erik Forsslund (Ibid. s 157)
- ¹⁴ Tack till professor emeritus Lars Lönnroth för rådet att ringa in begreppet litterär visa med utgångspunkt från lutsångarnas huvudsakliga repertoar.
- ¹⁵ Denna tendens snarast tilltog med tiden. När exempelvis Jarl Kulle i samband med filmatiseringen av *En drömmares vandring* (1957, om Dan Anderssons liv) gav ut en LP med Dan Anderssons visor, framgick inte på skivkonvolutet vem/ vilka som tonsatt dikterna.
- ¹⁶ I ST 6/12 1936, signatur Jågel
- ¹⁷ Brev från Peder Svan till författaren daterat 13/8 2007
- ¹⁸ Turesson 1976, s 104. Turessons uttalande tyder på att termen litterär visa

- användes vid denna tid. Turesson uppger också (s 40) att han tillsammans med Nils Ferlin under 1930-talets början arbetade "helhjärtat ... med att skapa litterära visor". Den likartade termen "Litterära sånger" förekommer i skolsångboken *Sångbok för skolan* från 1948, sammanställd och utgiven av musikdirektören och lutsångaren Allan Jerbo.
- ¹⁹ Också historiskt sett finns det exempel på dikter som har kallats visor, även när de inte sjungits eller varit avsedda att sjungas. Se Jonsson 2001, s 9
 - ²⁰ Som citerat i Edström 2008, s 287. Formuleringen gjordes inför ett anförande för Visans vänner 1953 och finns i avskrift i ett brev till Margot Lithander.
 - ²¹ Pettersson 1976, s 29 framhåller att Ernst Rolf ansåg att Gerhards revyer var mer "litterära" och mer bidningsmässigt krävande än hans egna.
 - ²² Se Bergman 1998, s 32
 - ²³ Se Ezra Pound 1975, s 157, som skriver: "Varje studie av europeisk lyrik som inte börjar med den provensalska är osund." Taube knöt an till Pounds idé när han i *Svenska ballader och visor från medeltiden till våra dagar* (1948, s 21) drog en linje från medeltidens diktarideal "på samma gång riddare, poet och musikanter" via bl.a. svenska folkvisor, Bellman och romantikens visor till "vår tids visor". Jämför Ulmert 2004, s 56ff
 - ²⁴ *Vår Sång* 1936, Nr 3, s 67. Se även Mattsson 2000, s 85
 - ²⁵ *ST* 3/7 1932, rubrik "Sjung svenska folk"
 - ²⁶ Ibid
 - ²⁷ Ibid. Det sätt att återanvända vismelodier som Brodin förordade hade man praktiskt taget rutinmässigt gjort under flera århundraden. Först under 1900-talet började det ställas krav på att även vismelodierna skulle ha originalitet.
 - ²⁸ Att många skaldar hade "glömts bort" om det inte varit för att deras texter hade sjungits har vissångerskan Margareta Kjellberg pekat på i en intervju långt senare. (*GP* 13/6 1994)
 - ²⁹ *GHT* 14/12 1939
 - ³⁰ Ibid
 - ³¹ Ibid
 - ³² *GM* 17/10 1935. "Capri" syftar på sången med samma namn med musik av Will Grosz och svensk text av sångaren Sven-Olof Sandberg. Sandberg lanserade sången år 1934 med stor framgång.
 - ³³ *Västerviks-Tidningen* 3/12 1932. Som citerat i Bergman 1979, s 131. Jämför Anthin 2007, s 184ff och 290ff ang. Taubes avgränsning från schlager.
 - ³⁴ Det tidiga insamlandet av visor koncentrerades främst på medeltida ballader. Som undantag kan nämnas August Bondessons *Folkets visor sådana de lefva och sjungas ännu i vår tid* (1903), där han vinnlade sig om att finna visor som ännu levde på folkets läppar.
 - ³⁵ Att det fanns en vinst i att anknyta till en litterär tradition när nya visor skulle presenteras insåg Birger Sjöbergs förlag. När *Fridas bok* kom ut 1922 ville förlaget, skriver tonsättaren och musiksribenten Lennart Hedwall, hävda visornas litterära kvaliteter och foga in dem i traditionsskrivningen från Bellman och Wennerberg. Se Hedwall 1988, s 5.

- ³⁶ Tack till redaktören för denna tidskrift, Dan Lundberg, för den här synpunkten.
- ³⁷ Resonemanget om vissångens placering i förhållande till privata, halvoffentliga och offentliga framförandesammanhang vidareutvecklas i min kommande avhandling, som beräknas publiceras under 2011.
- ³⁸ Turesson 1976, s 136

Källor

Elektroniska källor

Ternhag, Gunnar: "litterär visa", *Svenskt visarkivs musiketnologiska ordlista på Internet* <http://www.visarkiv.se/online/ordlistan.htm>. Hämtad 3/3 2010

Wrangel, Ewert: "Några ord om folkets visor i uppteckningar och skillingtryck" *Samlaren* 15:e årgången, 1894, Project Runeberg. <http://runeberg.org/samlaren/1894/0069.html>. Hämtad 8/1 2009

Fonogram

Kulle, Jarl. *Jarl Kulle tolkar Dan Andersson* (Cupol) LP

Kortare artiklar och recensioner enligt referens i texten ur följande tidningar

Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning (GHT)

Göteborgs Morgonpost (GM)

Göteborgs-Posten (GP)

Stockholms-Tidningen (ST)

Opublicerade källor

Brevkorrespondens med Peder Svan 26/7-19/8 2007. I författarens ägo.

E-postkorrespondens ang. begreppet "litterär visa" med bland andra Elin Prøysen och Velle Espeland på Norsk visearchiv (3/6-8/9 2009), förmedlat via Ingrid Åkesson på Svenskt visarkiv

Litteratur

- Anthin, David 2007. *Evert Taubes scener: Från Cabaret Läderlappen till Gröna Lund*. Lund: Ellerström. Diss
- Bergman, Leif 1977. "Sven Scholander: Ett porträtt av vår förste moderne trubadur". *Sumlen*. Stockholm: Svenskt visarkiv och Samfundet för visforskning
- Bergman, Leif 1979. "Den svenske lutsångaren: En presentation av Vilhelm Julinder och hans repertoar". *Sumlen*. Stockholm: Svenskt visarkiv och Samfundet för visforskning
- Bergman, Leif 1998. "Bellman, Taube och Den Gyldene Freden". *Evert Taube-sällskapet årsskrift*. Stockholm
- Berulfsen, Bjarne 1967. *Den gode vise*. Oslo
- Bondeson, August 1903. *August Bondesons visbok: folkets visor, sådana de lefva och sjungas ännu i vår tid*. Stockholm: Bonnier
- Brodin, Knut "Sjung svenska folk". *Stockholms-Tidningen*. 3/7 1932
- Edström, Olle 2008. *Evert Taube: Sånger och musikalisk värld*. Stockholm: Carlsson
- Hedwall, Lennart 1988. "Några aspekter på tonsättaren Birger Sjöberg". Konvoluttext till LP:n *Ängslans gröna jord, Ur Fridas visor*
- Jerbo, Allan (sammanställning och utgivning) 1948. *Sångbok för skolan*. Gävle: Skolförlaget
- Jonsson, Bengt R. 2001. "Visa och folkvisa: Några terminologiska skisser". *Noterat 9*. Stockholm: Svenskt visarkiv
- Mattsson, Christina 2000. *Lille Bror Söderlundh: tonsättare och viskompositör*. Stockholm: Atlantis
- Meier, John 1906. *Kunstlieder im Volksmunde: Materialien und Untersuchungen*. Halle a.S.: Max Riemener
- Pettersson, Åke 1976. *En klassisk komedi i revyform: en studie över Karl Gerhards revykomedi Oss greker emellan*. Göteborg. Diss
- Pound, Ezra 1975. "Trubadurerna - typer och villkor". *Litterära essäer*. Staffanstorps Bo Cavefors
- Rangström, Ture 1936 "Visan vaknar". *Vår Sång: Tidskrift för det folkliga musiklivet: organ för Sveriges körförbund*. Nr 3
- Rossel, Sven Hakon 1971. *Den litterære vise i folketraditionen*. Köpenhamn: Akademisk forlag

- Scholander, Sven 1909–12. *Scholander-Programme* (I–X) Leipzig: Breitkopf & Härtel
- Taube, Evert (red.) 1948. *Svenska ballader och visor från medeltiden till våra dagar*. Stockholm
- Turesson, Gunnar 1976. *Visor och skaldeminnen*. Stockholm: LT
- Ulmert, Charlotte 2004. *Visan som gåva: Olle Adolphsons litterära konstnärskap*. Göteborg: Makadam. Diss

Med musik som vapen

Något om militärmusikens orientaliska ursprung

Dan Lundberg

En turkisk miniatyrmålning beskriver Slaget vid Mohacs den 29 augusti år 1526. På bilden ser man den Osmanska hären till höger och den ungerska till vänster. Slaget blev avgörande för den ungerska nationen och för den osmanska expansionen i Europa. Ungrarna besegrades och för Osmanerna under sultanen Süleyman den store låg vägen öppen mot huvudstaden Buda.

Den ungerske kungen, Ludvig II, flydde hals över huvud från striderna, men råkade i villervallan falla av hästen och hamna i vattnet. Det sägs att kungens tunga rustning gjorde att han inte kunde ta sig upp utan drunknade trots att vattnet var grunt. Mycket nesligt och säkert en anledning till att han givits tillnamnet "den brådmogne".

Landet låg öppet för turkarna som erövrade större delen av det ungerska



Slaget Mohács (1526), Turkisk miniatyr. Okänd målare. Källa: Stephen Turnbull, 2003.

riket under de följande årtiondena. Resultatet blev att den forna stormakten delades upp i tre delar: Nordvästra Ungern, ungefär nuvarande Slovakien och nordvästra Kroatien, hamnar i Habsburgarnas händer, mellersta och södra Ungern kommer under Osmanskt styre och endast sydöstra Ungern – Transsylvanien – behöll en viss självständighet men fungerade ändå som ett slags vasallstat under osmanerna.

Den osmanska dominansen fortsatte sedan ända fram till 1686, tre år efter det andra misslyckade belägringsförsöket av Wien, när kristna styrkor erövrade Buda. Detta var början till slutet för det enorma osmanska imperiet.

Målningen är förstås en stiliserad skildring av en viktig historisk händelse. Varför vanns slaget av den osmanska armén? Kanske handlade det om effektivare militär organisation och strategi. Den osmanska krigshären var ytterst välorganiserad och bestod delvis av sultanens elitförband, janitsjarerna, vars insatser i slaget var avgörande. Den osmanska hären var dessutom ungefär dubbelt så stor som den ungerska – vilket ju också kan ha haft viss betydelse... Den ungerske kungen hade även svårt att mobilisera sina styrkor tillräckligt snabbt. Krigsmotivationen var i många fall låg och delar av de tillskyndande arméerna kom helt enkelt för sent.

Efter att slaget vunnits beordrade Süleyman att inga krigsfångar skulle tas och omkring 2000 tillfångatagna soldater avrättades.



http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hungary_1550.png

Musiker i strid

Men målningen innehåller inte bara soldater med traditionella vapen, där finns också musiker. I framskjutna positioner står trumpetare, skalmejaspelare och slagverkare. En hel ensemble mitt i stridens hetta. Vad gjorde de där? Hade de kanhända också något med slagets utgång att göra? Ja, jag tror faktiskt det.

Man brukar ju ofta framhålla att den europeiska militärmusikens ursprung är de så kallade janitsjarorkestrarna som deltog i Osmanska rikets strider. I vilken mån dessa orkestrar var förebilden för de europeiska militärensemblerna kan förstås diskuteras. Musikinstrument har använts militärt i alla tider men kanske främst som signalverktyg under militära manövrer.

När det gäller ensembler går den svenska militärmusikens historia tillbaka till åtminstone Gustav Vasas tid, alltså samtidigt som osmanernas erövring av Ungern. I slutet av 1600-talet, under Karl XI, lades grunden till den "konserterande" militärmusiken i Sverige genom inrättandet av skalmejakvartetter vid samtliga regementen. Från slutet av 1700-talet var instrumentariet oftast oboer, fagotter och horn. Vid den tiden brukar man tala om att man använde "turkiskt slagverk" med trummor, bäcken, triangel och "turkiskt klockspel" som hämtats från de osmanska förebilderna.

Men den tidigaste musikanvändningen var som sagt av mer signalbetonat slag. Man signalerade för att samordna manövrar och för att kommunicera mellan enheter – och till sin hjälp hade man flaggor och signalinstrument. Kanske är det detta man kan se i vänster nederkant på bilden från Mohacs där den ungerska arméns musiker synes blåsa i någon form av naturtrumpeter.

Den osmanska krigshären var som sagt bättre organiserad än den ungerska och dess musikensemble var på samma sätt en mer effektiv och integrerad del av stridsmaskineriet.

När den fruktade osmanska armén ryckte fram i olika etapper i Sydost-europa, från 1300-talet och ända fram till slutet av 1600-talet, skedde det till ackompanjemang av en musik som Européerna dittills aldrig hade hört. Ensemblen brukar ofta kallas för janitsjarorkester eftersom den deltog i strider tillsammans med elitförbandet *Yeniçeri* ("nya trupperna").

Det turkiska namnet på ensemblen är *mehterhane*. Ursprungligen betecknade mehterhane de kammarmusiker som tjänstgjorde inomhus hos vesirer, sultaner och andra betydelsefulla personer i de osmanska makthierarkierna. Ändelsen hane, som är ett persiskt låneord i turkiskan, betyder "hus" husmusiker helt enkelt.

På många håll i det osmanska imperiet höll sig vesirerna med egna mehterhane. Ensemblerna var ordnade i sektioner som skulle balansera varandra. I de ursprungliga orkestrarna utgjorde slagverk, blåsinstrument och sångare stommen. Där fanns tvåfällstrummor, små och stora pukor, cymbaler samt naturtrumpeter och viktigast av allt; *zurna* – den turkiska skalmejan.

En instrumenttyp som kom till ensemblen via kontakterna med europeisk musik var *cevgan* – en ställning med små cymbaler och klockor som spelas av ensemblens sångare. Instrumentet har ibland kallats "turkiskt klockspel" eller "Muhammeds fana" men tillhör alltså inte de ursprungliga tonredskapen i mehterhane. Ensemblen organiserades med stämledare för varje instrument och den ideala besättningen var lika många instrument av varje typ.

Orkestertypens ursprung har diskuterats men en rimlig teori är att den hade sin förebild i de turko-mongoliska militärorkestrarna i den östra Handynastin 25–220 e. Kr. Bruket av blåsorkestermusik i militära sammanhang spreds sen med de turkiska stammar som vandrade västerut under 600- och 700-talen. Förutom i den osmansk-turkiska kulturen har liknande orkestrar funnits fram till våra dagar hos många av de centralasiatiska folken. Vid tiden för Mehmet II:s erövring av Konstantinopel 1453 var ensemblen fullt utvecklad för militärt bruk.

Orkestern hade flera funktioner och kunde användas civilt för underhållning och ceremonier, men för oss är den militära användningen den mest kända. Och i fält var en av de viktigaste funktionerna definitivt att inge skräck hos motståndarna.

Musiken var stark, skrämmande och samtidigt pampig. Av blotta hörselinttrycket förstod de europeiska trupperna att detta var en svår motståndare – välorganiserad och manstark och kanske framförallt okuvlig och modig. Det hördes ju att detta inte var en armé som smög sig fram i lönndom. Här kom man självsäkert i fullt dagsljus med slagverkare och blåsinstrument i spetsen. Det är klart att européerna blev både imponerade och skräckslena.

Det mest intressanta instrument i mehterhane-ensemblen är utan tvekan den turkiska skalmejan *zurna*. I den militära orkestern används främst *kaba zurna*, som är den största typen. Denna skalmejatype finns för övrigt spridd över hela Asien och Nordafrika. I en del fall har spridningen skett genom osmanernas härjningar, men det är också helt klart att instrumentet funnits i olika varianter utan koppling till den turkiska kulturen. Exempel på detta är marockansk *ghaita*, tunisisk *zokra*, irakisk *mizmar*, kinesisk *suona* och indisk *shenai*. Den vanligaste tolkningen av det turkiska namnets etymologi är att

det är sammansättning av två persiska termer "sur", som betyder fest och "nay", som betyder "vassrör" men också rörblad (som traditionellt tillverkas av vass).

En annan tolkning är att beteckningen har samma ursprung som den indiska motsvarigheten "shenai" vars namn kommer från "she" – "kung" (jfr shah) och "nay". "Musikinstrumentens konung" alltså, och zurnans starka ton gör förstås att man gärna instämmer i den betydelsen. De asiatiska skalmejorna är liksom de europeiska koniskt borrarade och har dubbelt rörblad. Med andra ord är de släktingar till dagens oboer och fagotter. En viktig skillnad är att instrumentet zurna har en mycket starkt tilltagande koniskhet i slutet av röret (vid anblåsningen) där tonkanalen snabbt blir mycket trång. Detta underlättar överblåsning men får också till följd att instrumentet får en alldeles särskilt skarp och nasal ton.

"Davulzurnasız düğün olmaz", lyder ett turkiskt ordspråk; "utan stortrumma och zurna blir det ingen fest". Zurna har förutom användningen i militära sammanhang fungerat som festinstrumentet framför andra ända fram i våra dagar. Ett bröllop utan zurna och trumma är nästan inte tänkbart på den turkiska landsbygden ännu idag. När ett bröllop planeras läggs ofta stor vikt vid att finna en skicklig zurnaspelare som kan göra festen lyckad.



Zurnaspelare i Istanbuls museiorkester. Källa: Turkiska kulturministeriets hemsida.

Turkiskt mode

Men vi ska återgå till den militära användningen av musiken. Även om mehterhane-musiken spreds via den osmanska krigsmakten redan från 1300-talet så var det inte förrän på 1700-talet som musiken påverkar västerländska kompositörer.

Frågan är hur förebilderna fungerade – som verkliga förlagor eller möjligen som något slags exotiska inspirationskällor. Intresset för det annorlunda och exotiska växer ut under romantiken och tar sin början redan under tidigt 1700-tal. "Turkisk musik" blev en modefluga och en orkester skulle innehålla "turkiskt slagverk" för att vara modern. Ofta kunde de "turkiska" instrumenten bättras på för att förstärka den exotiska prägeln. De europeiska hoven kom att tävla med varandra om att hålla sig med egna janitsjarensembler – helst med "äkta" turkiska musiker. När den polske kungen August den starke fick en ensemble i gåva av sultanen Ahmed III omkring 1720 väckte det stor avund bland norra Europas kungahus. 1725 lät Anna Ivanovna, som för övrigt snart skulle bli tsarinna av Ryssland, beställa en liknande ensemble med ca 15 janitsjarmusiker. Den Habsburgske kejsaren Karl den VI fick sin ensemble 1741 och vid samma tid kom en ensemble till Berlin och det preussiska hovet. Hovet i London fick sin ensemble så sent som 1782, men då hade man å andra sidan gjort ensemblen extra exotisk genom att låta svarta afrikanska musiker spela slagverksinstrumenten.

Till Sverige lär musiken ha kommit med Karl XII som ju sökte sig till Ahmed III i Bender, i nuvarande Moldavien, efter nederlagen i striderna mot Ryssarna vid Poltava 1709. Detta sedde knappt 10 år innan Ahmet III skänkte en ensemble till Kung August i Polen.

Samtidigt som intresset för den turkiska musiken ökade i Europa gick utvecklingen åt andra hållet i Osmanska riket. Där upplevde man mehterhane liksom övriga delar av den militära organisationen som förlegad och omodern. Den militära traditionen med mehterhane upphörde 1826 då sultanen Mahmut den II upplöste Janitsjarerna. Beslutet förebådade den kommande europeiseringen av det osmanska riket.

Omdaningen av militärmusiken var ett av de första stegen och mehterhane ersattes av militärorkestrar efter europeisk förebild. I och med denna förändring kom klarinetten in i den turkiska musiken som en ersättare för zurna – först i militära sammanhang, men senare också till populärmusiken.



Mehter İskim
Osmanlılar'da resmî kıyafetler - Arif Paşa serisi 16

Mehterhane, från 1839. Målning av Arif Pasha. Webbpublicering från National Library, Ankara.

Revival

1914 återskapades en ensemble i Istanbul som en historisk orkester. Denna finns fortfarande och har blivit viktig för att hålla repertoaren och stilen vid liv. Inspelningar och bilder finns på turkiska kulturministeriets webbsida: http://www.ittmt.org/mehter_eng.htm. Ensemblen upplöstes 1935 men återkom på 1950-talet och är numer knuten till Istanbuls militärmuseum. Museiorkestern har turnerat internationellt och väcker alltid stor uppskattning. Idag är den snarast ett slags turistattraktion och kanske ett minne över Osmanska rikets forna storhet.

Trots allt är många av de gamla melodierna fortfarande populära i Turkiet, även om det ålderdomliga språket i texterna är mycket svårt att förstå för dagens turkisktalande. En av de mest kända mehterhane melodierna är "Yinede şahlanıyor aman" som handlar om färden till kriget, om att lämna sin älskade och om att kämpa för sitt folk. Texten är tämligen svår och skriven på ett mycket ålderdomligt poetiskt språk. Översättningen nedan är följaktligen ganska fri i förhållande till originalet. Allt annat är omöjligt...

"Yine de Şahlanıyor Aman"

Yinede şahlanıyor aman
Kolbaşının yandım da kır atı
Görünüyor yandım aman
Bize serhad yolları.
Davullar çalınsın aman
Aman da ceng-i cengide harbiyi
Görünüyor yandım aman
Bize sefer yolları.

Gâhi sefer olur aman
Aman da sefer seferde eyleriz
Hazan erişince aman
Bahar güzel severiz.
Gülyüzlü yarı de aman
Aman da hile ile de severiz
Sefersiz olamaz aman
Aman er evlaları.

"Den galopperar igen, ack ve"

Den galopperar igen
Kolbaş, du gråa häst, jag brinner
Ack ve, där syns
gränsvägar för oss
Låt trummor spela
Krig, krigets plats, ack ve
Syns till, ack, ack ve
För oss, resans vägar

Ibland blir livet en resa
Den här gången gör vi sällskap på resan
När hösten kommer, ack ve
Vären är vacker, det älskar vi
Min kärlek hennes rosiga kind, ack ve
Ack, älskar vi med falskhet
Man måste ha sin heder
Får inte vara hederslös, ack ve

(översättning av Fikret Çeşmeli & Dan Lundberg)

En avslutande kommentar

Süleyman och hans följe lämnade Istanbul den 21 april, 1526, och begav sig av mot nordväst och det ungerska kungadömet. En enormt svår och påfrestande operation. Med stor möda tog man sig fram längs den låglänta dalgången utmed floden Meriç förbi Edirne och vidare upp mot Sofia. Marschen sinkades av ihärdiga och kraftiga skyfall som orsakat översvämningar och spolat bort stigar och broar längs vägen, vilket medförde oerhörda påfrestningar för fotfolket. Under första delen av 1500-talet rådde ovanligt svåra väderförhållanden på Balkanhalvön och i Främre Orienten – kraftiga regn, tidig snö och sträng kyla hade plågat befolkningen svårt.

Erövringstågets mål var Ungern och det Habsburgska riket som sedan länge varit de osmanska Sultanernas huvudfiende på europeisk mark. Förnödenheter, ammunition och vapen transporterades med hästar och kameler.

Det hårda vädret gjorde det mycket svårt för djuren att ta sig fram med tung last. För att slippa föra med sig livsmedel, som dessutom var nästan omöjliga att förvara under färd, använde man sig i så stor utsträckning som möjligt av lokalbefolkningen för att tvinga till sig bärhjälp och förplägnad.

I slutet av augusti, efter fyra månader, nådde den svårt provade osmanska armén fram till södra delarna av det Ungerska kungadömet och kunde börja förbereda det avgörande slaget vid Mohacs. Väl där så besegrade man den ungerska krigshären i grunden. En på många sätt omänsklig bedrift kan tyckas. Egentligen är det kanske just detta som texten "Yinede şahlanıyör aman" handlar om. Att övervinna omänskliga uppofferingar och umbäranden genom den sanna kärleken – till Allah och sultanen. Det turkiska ordet för soldat är *asker* – den som har kärlek – älskaren. Musikens roll i detta var enligt min uppfattning närmast ceremoniell. Den spred skräck bland motståndarna och den gav de osmanska trupperna en känsla av oövervinnlighet.

I krig och kärlek är allt möjligt.

Källor och litteratur

- Arif Pasha. *Mehterhane, Military Band*, 1839. Ankara: National Library.
"http://www.mkutup.gov.tr/osmanli/29e.html"
- Clayton, Martin; Sager Rebecca & Will, Udo 2005. In Time with the Music
- The Concept of Entrainment and its Significance for Ethnomusicology.
European Meetings in Ethnomusicology (EME) 11. Bukarets: Romanian
Society for Ethnomusicology
- Lundberg, Dan 1994. *Persikoträdgårdarnas musik. En studie av modal
improvisation i turkisk folk- och populärmusik baserad på improvisationer
av Ziya Aytekin*. (diss.) Stockholm: Musikvetenskapliga institutionen,
Stockholms Universitet
- Turkiska kulturministeriets hemsida. *Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm
bakanligi*. "http://www.ittmt.org/index_eng.htm"
- Turnbull, Stephen 2003. *The Ottoman Empire 1326–1699*. London: Osprey
Publishing

Kurash Sultan – en uigurisk singer-songwriter i Eskilstuna

Patrick Hällzon

Många svenskar förknippar nog staden Eskilstuna med tung industri och närheten till Stockholm medan andra associerar till den populära popgruppen Kent. Men Eskilstuna är också känt världen runt av en helt annan anledning. Bara några dagar före millennieskiftet kom den välkände uiguriske sångaren, diktaren och musikern *Kurash Sultan* till Sverige. Han hade då sedan 1996 tillbringat en längre period i exil i Turkiet och de centralasiatiska länderna Kirgizistan och Kazakstan. Han kunde förmodligen inte föreställa sig att Eskilstuna skulle bli hans slutliga anhalt och hem under sex år, och knappast heller att staden skulle komma att bli ett centrum för den uiguriska diasporan i Europa. Kurash inledde en framgångsrik musikerkarriär här i landet, men hösten 2006 drabbades han av en hjärtinfarkt och rycktes hastigt bort vid 47 års ålder.

2008 donerade Kurashs änka Bahtigül makens musikaliska och litterära kvarlåtenskap till Statens musiksamlingar. Donationen bestod av Kurashs egna musikinspelningar, en stor samling cd-skivor och kassetter med varierande innehåll¹, Kurashs personliga musikinstrument, en boksamling (främst böcker på uiguriska² men också på kinesiska och turkiska samt ett antal andra språk), utgivet textmaterial, samt personliga föremål som brev, anteckningar och personlig korrespondens, textutkast, noter och fotografier. Musikinstrumenten förvaras på Musikmuseet i Stockholm, det övriga materialet på Svenskt visarkiv.

Våren 2009 fick jag i uppdrag att inventera och förteckna Kurash Sultans samling. Den här artikeln bygger på den research som då utfördes.³

Bakgrund

Kurash Sultan föddes 1959 i Ürümchi, huvudstaden i *Uiguriska Autonoma Regionen Xinjiang* som med sina ca 1,6 miljoner kvadratkilometer är Kinas till ytan största provins (en sjättedel av folkrepublikens landyta). Området som sedan århundraden varit känt som Östturkestan eller kinesiska Östturkestan

har varit kulturellt, språkligt⁴ och religiöst sammanlänkat med områden längre västerut i Centralasien. Den uiguriska folkgruppen, mellan nio och tio miljoner människor, lever till största delen i Xinjiang, men är också representerad inom de forna centralasiatiska sovjetrepublikerna samt i Afghanistan och i Mongoliet.

Fram till 1930-talet förknippades namnet "uigur" inte alls med islam eller med områdets muslimer. Språket kallades inte uiguriska, utan *turki*. Folk identifierade sig huvudsakligen med oasen där de levde och med islam. Således kallades de som bodde i Turpan till exempel för *Turpanliq* (Turpan-bo) eller de i Kashgar för *Kashgarliq* (Kashgar-bo). De använde inte termen uigur för att beskriva sig själva.⁵ Först 1935 gavs alla de muslimska grupper i Xinjiang som levde vid oaserna i Tarimområdet den officiella etniska beteckningen "uigur".⁶ Beslutet hade inspirerats av att denna beteckning hade börjat användas ett tiotal år tidigare i Sovjetunionen av uiguriska invandrare från Kina.⁷

Gruppens etniska ursprung kan spåras till det uiguriska imperiet i nuvarande nordvästra Mongoliet mellan 744 och 840 e.kr. Detta rike blev 840 attackerat av kirgisiska trupper. Majoriteten av befolkningen flydde mot "Kinas norra gränstrakter"⁸ där tre självständiga *khanat* grundades.⁹ *Qocho-khanatet* (866–1250)^{10 11} som etablerades i dagens Qumul och Turpansänkan kom att bli ett viktigt centrum för buddistisk kultur och spelade dessutom en viktig roll som förmedlare av buddismen till Kina. Vid sidan av buddismen blomstrade också andra religioner som manikeism och nestoriansk kristendom i *Qocho-khanatet*.¹²

I den västra delen av Tarimbäckenet grundades *Qarakhanid-khanatet* (870–1212). Från början var också detta khanat buddistiskt men i och med att *qarakhanidprinsen Sutuq Bughra Khan* konverterade till Islam 957¹³ kom denna del att bli ett centrum för spridandet av Islamisk kultur. Från niohundratalet kom en stor del av området att islamiseras och den arabiska och framför allt den persiska kulturen utövade stort inflytande.¹⁴ Inom musiken märktes detta bland annat genom en spridning av de musikteoretiska traditioner som representeras av muslimska lärde som *ibn Sina* och *al Farabi*, samt genom att nya instrument introducerades.¹⁵

I slutet av tiohundratalet hade den turkiska språkfamiljen etablerat sig i hela Tarimbäckenet.^{15b} Med islamiseringen av de turkiska och iranska folken kom dessutom det arabiska skriftsystemet att vinna mark. Innan dess hade uigurererna använt sig av det gamla uiguriska, "sogdiska" skriftsystemet.¹⁶ Genom

denna skriftspråkliga likriktning såddes på fjorton- och femtonhundratalet fröet till vad man skulle kunna kalla en språkgrundad nationell identitet.^{16b} Under perioden skapades med utgångspunkt från det arabiska alfabetet det *chagatajiska* skriftspråket i Centralasien,¹⁷ vilket fick stor betydelse för alla de turkiska litterära språken i regionen. På grund av detta är dagens uiguriska nationella identitet också starkt sammankopplad med *chagataj*-traditionens muslimska arv.¹⁸

Uigurisk musik

Med tanke på områdets storlek och varierande historia är det kanske inte så konstigt att uigurisk musik innefattar en rad olika musiktraditioner; var och en med sin egen lokala prägel. Musiketnologen Rachel Harris som bedrivit omfattande forskning på musik i Xinjiang har poängterat att musiken i de södra delarna av provinsen utmärks av starka band till resten av Centralasien och norra Indien, medan de östligare områdena såsom Turpan och Qumul har mer gemensamt med nordvästlig kinesisk musiktradition.¹⁹

Den traditionella uiguriska musiken består således av en rad olika lokalt definierade stilar som innefattar ett brett spektrum av utövare. Särskilt kan nämnas de kringresande sångare och spelmän (*ashiq*) som ackompanjerar sig på långhalslutan *dutar*. I samband med pilgrimsfester (*mazar säylişi*) vid muslimska helgongravar (*mazar*) är det vanligt med sjungande sagoberättare (*dastanchi*) som framför traditionella hjältepos (*dastan*). Mycket av den traditionella musikens texter är dessutom tätt sammanvävd med *sufismens* "bildspråk och ideal".²⁰

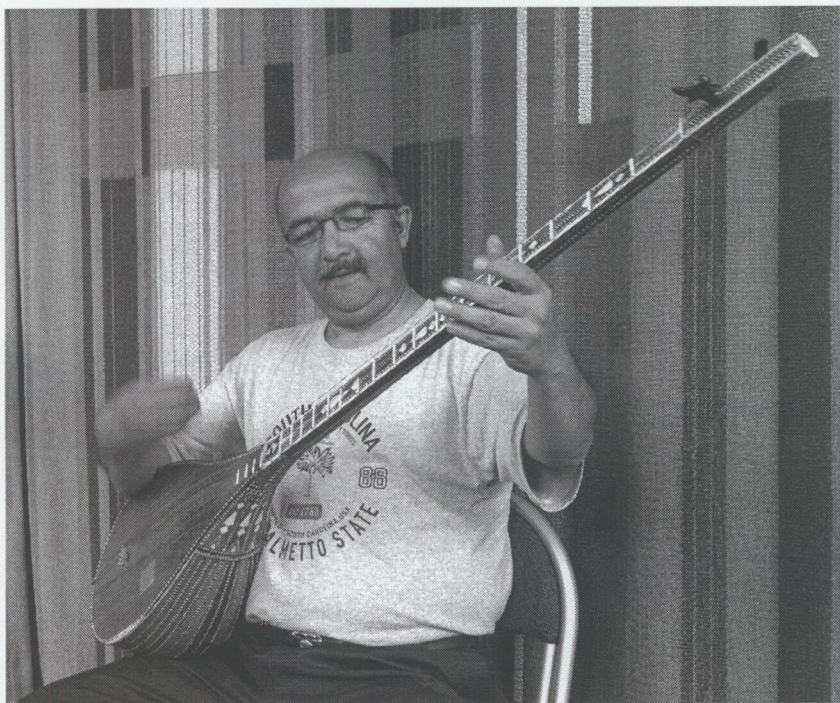
Den så kallade *muqam*-traditionen är otvivelaktigt den mest kända uiguriska musikformen. Kashgar-*muqamen* som också kallas tolv-*muqam* är den mest kända, men också inom denna musikform finns lokala variationer.²¹ En uigurisk *muqam* är en lång svit av musikstycken där textinnehållet växlar mellan *chagataj*-poeternas poesi och populära berättelser inom den centralasiatiska folktraditionen, såsom *Gherip* och *Senem*. En *muqam*-ensemble består oftast av en liten grupp sångare som är ackompanjerade av diverse stränginstrument samt *dap*-trumma. *Muqam* har ofta betecknats som konstmusik, men det bör tilläggas att musikformen har utövats av såväl professionella som icke-professionella musiker och inte alltid har varit reserverad för en elit.²² *Muqam*-musiken har dessutom paralleller i såväl Centralasien som Mellanöstern.

Kurash Küsen

*Kurash Küsen*²³ som senare under sin karriär skulle komma att bli mer känd som *Kurash Sultan* föddes i Ürümchi men tillbringade också delar av sin uppväxt i städerna Kucha och Ghulja.²⁴ Det är således inte orimligt att anta att artistnamnet Kurash "Küsen" är en direkt anspelning på det historiska kungariket *Kusen* (*Qiuci* på kinesiska). Forskning har pekat på att musiker från de "västra regionerna" var uppskattade vid hovet både under Tang-dynastin och under Song-dynastin.²⁵ Kinesiska annaler berättar att en musiker vid namn *Suju* kom från oaskungariket *Kusen* (*Qiuci*) som idag heter Kucha och introducerade en uttrycksform byggd på sju modi och ett pentatoniskt tonförråd i Kina. Det är inte heller omöjligt att också vissa musikinstrument skulle ha införts till Kina på detta vis.²⁶ I detta sammanhang är det möjligt att Kurash Sultan i likhet med vissa andra uigurer ansåg att stränginstrumentet *pipa* egentligen är en "sinifierad" version av ett "uiguriskt" instrument. Jag låter det vara osagt om detta var hans uppfattning, men kan dock konstatera, efter en kort genomgång av böcker och musikinspelningar, att det tydligt framgår att Kurash var mycket förtjust i detta "kinesiska" musikinstrument.

Kurash Sultan var en mästare och virtuos som behärskade ett flertal instrument. Bland annat spelade han *tämbur*,^{27, 28} *dap*,²⁹ *khushtar*,³⁰ dragspel och *dutar*. Det främsta instrumentet inom uigurisk folkmusik och också Kurashs favoritinstrument var just den tvåsträngade långhalsade lutan *dutar* som han började lära sig spela redan vid sju års ålder.³¹ Ordet *dutar* inbegriper två stavelser som båda är av persiskt ursprung, *du-tar*, och betyder "två strängar". Strängarna har traditionellt tillverkats av silkestråd, men numera används nylonsträngar. *Dutaren* som ofta är vackert dekorerad i intarsiateknik återfinns i de flesta uiguriska hem (både som prydnad och som bruksinstrument) och är dessutom det enda uiguriska instrument som traditionellt spelats av både män och kvinnor.^{32, 33}

Efter grundskolan studerade Kurash musik i tre år på *Aqsu Sän'ät Mäktiwi* (Aqsu Art School) som är en gymnasieskola i staden Aqsu. Därefter bestämde han sig för att påbörja sin formella musikutbildning på musikkonservatoriet *Xinjiang Sän'ät Instituti* (Xinjiang Art College) i provinshuvudstaden Ürümchi.³⁴ Efter fyra års studier där han fördjupade sig i sång och komposition samt kinesisk musik, folkmusik och uigurisk *muqam*³⁵ blev Kurash själv lärare på musikkonservatoriet. Parallellt med lärarjobbet satsade Kurash på sin egen musikerkarriär.



Kurash Sultan med sin dutar. Foto: Roger Pedersen.

1987 beslutade sig Kurash för att sätta ihop en orkester. Med denna ensemble som hette *Yengi Dunya* (*Ny Värld*) reste han under de följande fem åren kors och tvärs genom provinsen Xinjiang och uppges ha nått en publik på mer än fem miljoner människor³⁶ mellan åren 1988 och 1993.³⁷ I samband med detta vann Kurash också en mängd priser i rikstäckande sångtävlingar. Ett exempel är den prestigefulla "Gula Draken Cup"³⁸ (*Yellow Dragon*), en allomfattande tävling för musiker från hela Kina.

I en uigurisk tidningsartikel från 1991 beskrivs Kurash och medmusikanter med lovord som: *Aptonom rayonimizning kompozitorlar qoshunigha yengi küch qoshuldi*, vilket betyder *Vår autonoma regions kompositörer har fått ny styrka (genom Kurash)*. I en annan uiguriskspråkig tidning hyllas han med rubriken *Yash nakhsha cholpani Küräsh Kösän Qäshqär sähnisidä*, vilket kan översättas som *Den unge sångstjärnan Küräsh Kösän på scen i Kashgar*. Kurash var en mångsysslare som förutom sitt musikengagemang med orkestern *Yengi Dunya* och sitt jobb som lärare också var företagare.

Yärni Satmanglar ("Sälj inte din jord")

Jorden är fadern, jorden är modern, den är arvet efter förfäderna
Jorden är helig, landet är oss kärt och marken källan till liv
|:Broder jordbrukare, jag ber dig innerligt, sälj inte ditt land:|

Detta är dina förfäders land, du har inte rätt att sälja det.
Du kommer inte ha möjligheten att skapa något nytt efteråt
Du jobbar från gryning till skymning
men har ändå inte mat och kläder

Du har svultit länge nu
Ditt hus är inte ens byggt av tegel
Vinter och sommar lever du under dessa råa villkor
Vem gav dig allt detta lidande och elände?

Du har en framtid eftersom du har jord
Jorden är källan till rikedom; även om en *ambal*⁴² har makt så har han
ingen jord
Om du inte brukar denna jord förvandlas den till stäpp
Må detta inte ske, att stäppen segrar

Vill du sälja din mark för att fylla dina fickor?
Vill du sopa igen spåren efter dina förfäder,
så att inget av värde lämnas åt våra barn
Vill du lägga mer smärta till lidandet?⁴³

Score

Sälj inte din jord!

Kurash Sultan / arr: Ingvar Karkoff

$\text{♩} = 92$ seconda volta tacet

1

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

5

10

15

De inledande takterna av Ingvar Karkoffs arrangemang av Kurash Sultans Sälj inte din jord!

1993 startade han en egen firma, *Kösen Mäddäniyät-Sän'ät Shirkiti* (*Kösens Bolag för Kultur och Konst*) som sålde böcker, video och musikkassetter. Han hade också ett tätt samarbete med redaktörerna för tidningen *Xinjiang Sän'iti* (*Xinjiang Art*), en uiguriskspråkig tidning som ges ut två gånger i månaden.³⁹ Fram till denna tid hade musikkarriären flutit på och Kurash var till och med ägare till en mindre teater i Ürümchi, men nu började han få problem på grund av sin frispråkighet.

Som många andra musiker i Xinjiang på 1980- och 1990-talen tog Kurash till sig den moderna "kassettrevolutionen" och började ge ut sin egen musik. Kassetter som *Häsrät* (*Lidande*) och *Echinish* (*Sorg*) blev snabbt bland de mest populära på marknaden. Hans problem började i och med utgivningen av skivan *Ärkäk Su* (*Stort Vatten*) som innehöll låten *Yärni Satmanglar* (*Sälj inte ditt land*).⁴⁰ Den brittiska musiketnologen Rachel Harris har påpekat att trots att Kurash Sultan inte explicit uttryckte till vem man inte skulle sälja landet så uppfattades texten av många uigurer som en uppmaning att inte sälja sin mark till inflyttade han-kineser. Kurash menade att han hade rest runt i Xinjiang där han mött många fattiga bönder som sålde sitt fädernesarv för att tjäna snabba pengar. Men snart tog dessa pengar slut och då kunde dessa människor i Kurashs ögon inte ses som mer än slavar som inte hade något att föra vidare till nästa generation.⁴¹

Kurash och traditionen

Kurash Sultan etablerade sig som en samtida artist med bred kommersiell spridning, men han anknöt också till den klassiska *ashiq*-rollen. Musiketnologen Anders Hammarlund har uttryckt att *ashiq*-sångarna kan ses som en sorts folk- eller protestsångare, en sorts rebeller som tar de svaga i försvar gentemot det mäktiga etablissemanget. Sultan Kurashs moderna och sekulära tolkning av den uiguriska sångskatten kan således ses som en hyllning till en känslotark och pulserande värld av vandrande herdar och dervischer, frihetsälskare och sanningsivrare. Sångaren och visdiktaren Kurash Sultan var i mångt och mycket just en sådan *ashiq*. Hans sånger innehöll å ena sidan väl dold samhällskritik, men han sjöng också traditionella kärleksånger med det klassiska receptet längtan och ouppnåelig kärlek.

Bland Kurashs texter finner vi många paralleller till hans eget liv. I likhet

med andra *ashiq*-sångare bestod Kurashs liv av ändlösa resor runtom Xinjiang. Ett bra exempel är låten *Hawada (I himlen)* där Kurash berättar om sitt arbete som *ashiq* och hur han reser från stad till stad.

Han reser genom landet, han simmar genom vattnet och han flyger genom luften. Kurash beskriver vidare sin kärlek till musiken och sitt liv som *ashiq* men berättar också om kärleken till en kvinna som han älskar och saknar så ofantligt mycket. Texten berättar att det enda sättet att komma över allt detta är musicerandet. Han kan tillbringa ändlösa timmar med sin *dutar* och på detta sätt finna tröst i sitt hjärta när han saknar den älskade som mest.

En lång resa

1994 blev Kurash tvungen att stänga sitt företag, hans musikkassetter blev konfiskerade och han förbjöds av myndigheterna att spela offentligt med *Yengi Dunya*.⁴⁴ Kurashs musikinspelningar fortsatte dock att distribueras på svarta marknaden. Trots upprepade varningar från vänner och bekanta samt från officiellt håll fortsatte han att framföra sin musik. Plötsligt en dag fick han reda på att han inte var önskvärd längre på musikkonservatoriet. I tidningen *Eskilstunakuriren* berättar Kurash om hur han nu placerades i en "mild form av husarrest".⁴⁵ Två år senare, 1996, blev dock situationen ohållbar för Kurash då han genom ett anonymt tips fick reda på att han stod inför hotet om ett tolvårigt fängelsestraff. Genom att skaffa sig falska papper lyckades han med hjälp av människosmugglare ta sig till Turkiet via Beijing. I och med vistelsen utomlands började Kurashs texter bli än mer frispråkiga än tidigare. I Turkiet spelade han bland annat in fyra kassetter med titeln *Oyghan Turkistan (Vakna Turkestan)* vol. I, II, III, IV. Dessa kassetter distribuerades sedan snabbt till en mängd länder med uigurisk befolkning.

Musiketnologen Rachel Harris har beskrivit hur den billiga kassette teknologin i många samhällen fungerat som en motkraft till "nationell och transnationell kontroll av musikindustrin",⁴⁶ detta gäller inte minst Xinjiang.

Increasingly, it is recognised that recorded music plays a significant role amid competing local attempts at the construction and assertion of identity. In Xinjiang, the independent cassette industry has been a significant factor in the forging of a pan-Uyghur identity, overlaying local cultural divisions in

this region of oasis towns separated by great distances and, until the last few decades, accessible only by arduous overland journeys by camel train through deserts and over mountains.⁴⁷

Vistelsen i Turkiet blev möjligtvis inte som Kurash tänkt sig och han beslutade sig för att åka till Kirgizistan för att fortsätta sin musikkarriär där. Under ett par år reste Kurash runt i Centralasien, men till slut gjorde hans frispråkighet att de kinesiska myndigheterna satte press på Kirgizistan för att få honom utlämnad till Kina.^{48, 49}

1998 blev Kurash kastad i kirgisiskt fängelse och framtiden såg allt annat än ljus ut. I en intervju några år senare berättade Kurash: "Jag fick reda på att min närvaro i landet orsakade en viss förvirring, och att regeringen inte tänkte tillåta någon som helst oro."⁵⁰

Samtal med en näktergal

Kurash har uttryckt i svenska tidningsintervjuer att han upplevde tiden i kirgisiskt fängelse som mycket svår. Som en överlevnadsstrategi "tänkte han musik"⁵¹ medan en näktergals sång som han brukade höra genom sitt fängelsefönster "gav hopp i mörkret".⁵²

Under mitt arbete med Kurash Sultans samling fann jag en sångtext av Kurash med titeln *Bulbul bilän Söhbət – Samtal med en Näktergal* som var daterad "Bishkek den 26 juli 1997".

Fågeln som symbol för frihet och gränslöshet är ju återkommande i litteraturen. Temat i Kurashs text fick mig att tänka på en annan författare som mer än sextio år tidigare suttit i fängelse för sin frispråkighet. I novellen *Duvar – Muren* från 1936 beskriver den turkiske författaren och vänstersympatisören *Sabahattin Ali*, liksom Kurash, med illa dold smärta hur fåglarna flyger fritt, obekymrade om gränser och fängelsemurar. Det är väl likadant med musik.

Är det inte bättre att vara instängd på en plats där ingen annan frihet än att andas finnes, än att på en gård se hur en fågel plötsligt landar vid ens fötter för att samla brödsmlur, och på samma frihetslösa mark gå runt, för att med nästa vingslag flyga bortom dessa murar för att omfamna friheterna?⁵³

”Vakna upp”. Litterära förebilder

Det var speciellt skivan *Oyghan Turkistan* (*Vakna Turkestan*) som hade påkallat de kinesiska myndigheternas uppmärksamhet och gjort att Kurash fick problem i Kirgizistan. Titeln *Oyghan* (*Vakna upp*) är en hänvisning till en av de viktigaste uiguriska intellektuella förgrundsgestalterna, poeten *Abdukhalik Uyghur* som blev avrättad av den kinesiska regeringen på 1930-talet. I likhet med många andra uiguriska musiker har Kurash blivit inspirerad av de författare som i början av 1900-talet började diskutera ämnen som uigurisk nationell identitet.⁵⁴ *Abdukhalik Uyghur* hade studerat arabiska och persiska, och behärskade förutom sitt modersmål *turki* (uiguriska) också ryska och mandarin. 1916 åkte han till Ryssland för första gången. Under ett andra besök 1923–26 kom han i kontakt med sovjetiska turkologer. Det var också nu som han antog sitt författarnamn, *Uyghur*. Justin Rudelson menar att det är möjligt att *Abdukhalik* spelade en avgörande roll när den kinesiska nationalistregeringen i mitten av 1930-talet antog termen ”uigur” som samlingsnamn för de folk som bodde i oaserna i Xinjiang.⁵⁵ *Abdukhaliks* mest kända dikt *Oyghan* uppmanar det uiguriska folket att vakna från sin slumrande tillvaro och göra uppror för att på så sätt kunna skapa sig en framtid där de själva bestämmer.

På senare år har *Abdukhaliks* dikter blivit omåttligt populära bland vissa grupper av uiguriska intellektuella. Justin Rudelson ger ett intressant exempel på detta. Han skriver om hur en grupp intellektuella år 1981 klistrade upp dikten *Oyghan* på en husvägg i Kashgar. Polisen började ihärdigt söka efter den skyldige författaren till dess att det uppdagades att dikten hade skrivits på 1930-talet, och med myndigheternas goda minne hade den blivit publicerad så sent som 1979!⁵⁶

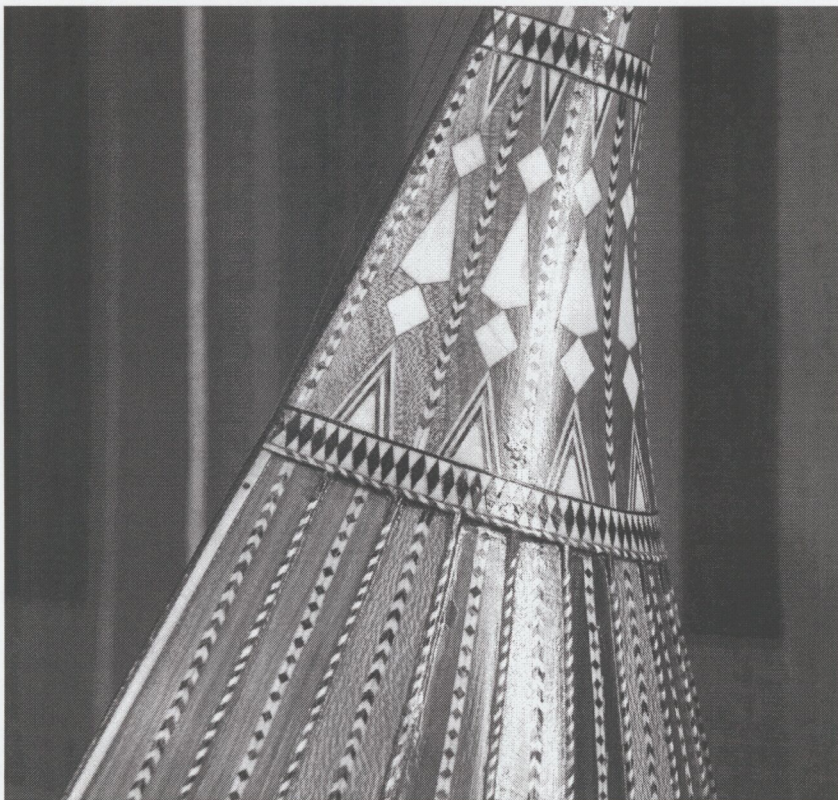
Rudelson menar att trots att *Abdukhaliks* kritik är riktad mot de krigsherrar som styrde Kina på trettio-talet kan innehållet också tolkas som kritik mot dagens kommunistregim. Således debatteras det flitigt ifall *Abdukhalik* var en uigurisk hjälte och patriot eller en uppviglande och farlig nationalist.⁵⁷

En annan inflytelserik uigurisk författare var *Abdurehim Ötkür*. Paralleller kan dras till hans livssituation och Kurash och det är inte en orimlig gissning att Kurash identifierade sig med honom. När jag våren 2009 gick igenom materialet i *Kurash*-samlingen hittade jag nämligen en sångtext med titeln *Abdurehim Ötkürgä Mushairä – Recitation till Abdurehim Ötkürs ära*. *Abdurehim Ötkür* satt en stor del av sitt liv i fängelse (1958–1976)⁵⁸

och är omåttligt populär bland uiguriska intellektuella, speciellt bland universitetsstuderande.

På 1930-talet jobbade *Abdurehim Ötkur* som lärare vid en skola för unga kvinnor. Han skrev vid denna period också en rad uppskattade pjäser. Under 1940-talet var han dessutom chefredaktör på den uiguriskspråkiga tidningen *Xinjiang Gazeti*, en tidning som hade en klart politisk prägel. Var det möjligtvis en ren tillfällighet att det var "redaktören" *Abdurehim Ötkur* som senare publicerade *Abdukhaliqs* poesi i *Xinjiang Gazeti*?

När *Ötkür* vid kommunisternas övertagande 1949 försökte lämna Xinjiang blev han tillfångatagen och fick fram till slutet av 1970-talet, då han ansågs "rehabiliterad", tillbringa sitt liv i fängelse. Först i och med de nya "liberala" vindar som blåste i Kina framåt 1980-talet fick han tillåtelse att börja skriva igen.



Kurash Sultans dutar. Intrasiadekor på korpus. Foto: Roger Pedersen.

1985 publicerades hans första roman *Iz (Spår)* och 1987 utkom han med *Oyghanghan Zemin I (Landet som vaknar del 1)*. 1992 började *Abdurehim Ötkur* återigen få problem med de kinesiska myndigheterna. Detta grundade sig dels på hans omåttliga popularitet, dels på budskapet i den historiska romanen *Oyghanghan Zemin I* som av myndigheterna uppfattades som alldeles för uppenbart politiskt. Trots detta fick han ändå tillåtelse att publicera *Oyghanghan Zemin II* 1994. Hans författargärning tog emellertid slut 1995 då han dog i cancer.^{59, 60}

I en uppsats om uigurisk musik ger musiketnologen Rachel Harris exempel på hur den historiska romanen i synnerhet bidragit till att öka det nationella medvetandet bland uigurererna. Hon menar att den uiguriska musikindustrin inte varit sen att använda den inneboende kraften i kända författares texter – speciellt de som innehåller ett budskap som kan tolkas som nationalistiskt. Således figurerar anspelningar på kända författares verk också flitigt i populärmusiken, som vi kan se hos Kurash. Rachel Harris skriver: "The music industry picks up on this movement among Uyghur urban intellectuals."⁶¹

Historieskrivning har blivit ett sätt att rättfärdiga sin egen plats, sin egen kultur i nutiden. Författaren till boken *Oasis Identities*, Justin Rudelson, skriver träffande:

Uyghur intellectuals concur that it is by understanding their history that the Uyghur people will ultimately be able to understand themselves and their present, and take charge of both. In doing so, they will truly awaken.⁶²

Sverige och staden Eskilstuna

Efter att ha suttit i kirgisiskt fängelse i nio månader fick Kurash genom uiguriska landsmän i Kirgizistan kontakt med Förenta Nationerna som hjälpte honom att komma till Sverige där han sökte politisk asyl.⁶³ Allt Kurash fick med sig på flyget då han kom till Sverige runt julafton 1999 var sina fyra stränginstrument. "Allt övrigt bagage blev kvar."⁶⁴

Kurash satte genast igång med att lära känna sitt nya land och redan i mars 2000 började han läsa svenska på SFI (Svenska För Invandrare). På grund av allvarliga hjärtproblem måste han tyvärr avbryta sina språkstudier samma höst, men i april 2001 var han tillbaka på SFI. I SFI-bladet berättar Kurash hur han presenterade sig för Kultur och Fritidsförvaltningen i Eskilstuna och

på så sätt kom i kontakt med musikern och producenten Jonas Burman, den person som kanske kom att spela den mest avgörande rollen för Kurashs musikkarriär i Sverige. "Eldsjälen" Jonas Burman introducerade Kurash för en rad svenska musiker med vitt skilda bakgrunder. I ett projekt som syftade till att skapa musikaliska möten mellan musiker från "helt skilda geografiska områden och musikalisk tradition"⁶⁵ sammanförde Jonas Burman till exempel Kurash och kompositören Ingvar Karkoff.⁶⁶ Det var också genom Jonas Burman som Kurash lärde känna Ale Möller.

Efter att ha bott i Sverige i endast tre år hade Kurash således etablerat sig förvånansvärt snabbt och skapat en mängd viktiga kontakter bland medmusikanter. Han hade till exempel redan framträtt på Falu Folkmusikfestival med Ale Möllers världsmusikorkester och hade dessutom varit med i både TV och radio.

Det viktigaste för Kurash var dock förmodligen varken festivalspelningar eller TV-program utan att han nu fritt kunde fortsätta med sin egen musik och att han kunde uttrycka vad han ville.^{67, 68} Kurash tog alla tillfällen i akt för att sätta det uiguriska folket på kartan och i mängder av intervjuer i svenska tidningar berättade han om uigurererna och deras kultur och livsbetingelser. Han såg sig själv som en sorts ambassadör eller kulturattaché med uppdrag att informera om uigurererna och deras kultur. Ett sätt att åstadkomma detta blev att anordna så kallade "uiguriska aftnar" med program som innehöll musikunderhållning, uigurisk mat och allmän information om uigurererna. Här kunde Kurash kombinera sin musikerroll med kallelsen som språkrör för uigurererna.⁶⁹

Två karriärer

I Sverige påbörjade Kurash således två parallella karriärer, en som utövande musiker i rent konstnärlig mening, en som politiskt aktiv kulturpersonlighet. Kurash jobbade nu återigen parallellt som *ashiq* och musiklärare, precis som hemma i Xinjiang.⁷⁰ I Sverige blev Kurash Sultans liv mer och mer fokuserat på den politiska kampen. Han ingick i styrelsen i den uiguriska exilorganisationen *World Uyghur Congress* och var också verksam i *World Uyghur Youth Congress*.⁷¹ Förutom sitt personliga engagemang i de uiguriska exilorganisationerna påbörjade Kurash dessutom utgivningen av den uiguriskspråkiga tidskriften *Gherp Shamili – Västanvinden*. Arbetet

med denna tidning speglade hans tidigare engagemang med skribenter på tidningen *Xinjiang Art*, som publicerades av den "Autonoma regionen Xinjiangs författarförbund".⁷²

Men det musikaliska kallet förblev det viktigaste. 2002 utgav Kurash med stöd från Eskilstuna Kultur och Sörmlands Musik och Teater sin första skiva Sverige,⁷³ *Uyghur Folk Song*. Skivan, som spelades in helt live i en enda tagning, producerades av bolaget Forti Simo som specialiserat sig på "smal musik".⁷⁵ Skivans producent József Simó berättade med beundran att skivan spelats in "live direkt i studion"⁷⁶ utan en enda omtagning.

På skivan *Uyghur Folk Song* spelar Kurash främst traditionell musik; endast två sånger är hans egna kompositioner.⁷⁷ Denna första skiva följdes senare av CD-skivorna *Tunes of Kuchar* och *Wake Up Turkistan 5 (Songs for Freedom)*⁷⁸ som av namnet att döma hade ett mer politiskt innehåll än den första skivan.

En av de viktigaste delarna av Kurash Sultans samling på Svenskt visarkiv är i mitt tycke sångtexterna eftersom de ger oss en bild av vad som influerade och inspirerade musikern, aktivisten och människan Kurash Sultan. Hans ökade politiska och nationalistiska engagemang märks också i titlarna på några av hans sånger, speciellt i hans sena produktion. Bland de mest uttalat politiska sångtexterna märks *Ana Reebiya* som är en direkt hänvisning till *Reebiya Kadeer*, den kvinnliga ledaren för den uiguriska exilorganisationen World Uyghur Congress, som lever i exil i USA, samt *Istiqlal Marshi* (*Självständighetsmarsch*), som är en av Kurash specialskrivna uigurisk "nationalsång". Som jag påpekat tidigare återspeglar många av Kurashs texter ett brinnande politiskt engagemang, men bland texterna kan också skönjas andra både universella och personliga teman såsom förtvivlan och saknad. Under arbetet med att förteckna samlingen fann jag två texter som Kurash uppenbarligen skrivit under sin vistelse i Istanbul 1996. *Anamdin kalgän khat* (*Brevet jag fick från min mor*) och *Anamgha yazghan khat* (*Brevet jag skrev till min mor*) uttrycker vad flyktingen och exilmusikern Kurash kände när han satt i Istanbul och saknade sina nära och kära, och då i synnerhet sin mor och son med vilka han dock kom att återförenas ett år efter ankomsten till Sverige. Politiken må förvisso ha spelat en stor roll i Kurashs liv men i grund och botten var musiken den stora kärleken. I en intervju i tidningen *Folket* 2005 säger Kurash: "Det är den kinesiska regimen som tvingat mig att arbeta politiskt. Den dag Östturkestan blir fritt ska jag bara ägna mig åt musiken."⁷⁹

Ett år senare, hösten 2006, avled Kurash plötsligt i sviterna av en hjärtattack.⁸⁰ Han hade just med stöd av Eskilstunas kultur- och fritidsförvaltning påbörjat

ett brett upplagt dokumentationsprojekt kring uigurisk musik och kultur.⁸¹ Bland annat skulle ett fyrtiotal sånger spelas in, och flera böcker var planerade. Projektet kunde inte avslutas, men genom donationen till Svenskt visarkiv av delar av Kurashs arbetsmaterial kommer ändå väsentliga aspekter av hans verksamhet att kunna bevaras.

Enligt en av Kurashs texter är livet en strid som man måste vinna – "En resa man måste genomföra". Sången handlar om hur livet kan vara i med- och motgång. Man måste dock kämpa och gå vidare. Sånt är livet! Texten kan på sätt och vis ses som en spegling av Kurashs eget liv, Kurashs egen resa.

Turmush ("Livet")

Livet är en strid – Kom nu ut och vinn det åt dig
Livet är ett mysterium – öppna dig och förstå

Livet, åh, visst är livet en jakt
Det är som en *quyun*, en ökenstorm⁸²

Livet är en kappritt som alltid måste vinnas
Livet är en lång resa, som du måste avsluta

Livet är en kamp – det har olika innebörder
Det krävs kämpar för att krossa en sockerbit
livets sötma kräver styrka

Livet, åh, det är ett spel
Livet är en *quyun*

Noter

- ¹ Kassetter och cd-skivor med uigurisk folkmusik har en speciellt framträdande roll i samlingen men där finns också viktiga inslag av modern uigurisk popmusik. Dessutom finns ett antal inspelningar med kinesisk folkmusik (speciellt med instrumentet *pipa*) samt en brokig samling musik från olika delar av världen.
- ² Många av dessa böcker finns inte tillgängliga i någon annan samling i Sverige och är därmed av särskilt intresse för forskare och andra med intresse av uiguriska språket och kulturen. Speciellt intressanta ur ett musiketnologiskt perspektiv är de många böckerna om uigurisk folkmusik.
- ³ Jag vill rikta ett särskilt varmt tack till mina uiguriska vänner i Stockholm (vill ej nämnas med namn) för deras ovärderliga hjälp och synpunkter på denna artikel.
- ⁴ Modern uiguriska tillhör den östra turkiska språkfamiljen (*qarluq*) och är nära besläktad med uzbekiska.
- ⁵ Detta gällde generellt. Två viktiga undantag från denna "regel" är *Abdukhaliq Uyghur* (se rubriken: *Vakna upp. Litterära förebilder* i denna artikel) vars författarnamn var just *Uyghur* och *Näzär Khoja Abdusämät* som började skriva under namnet *Uyghur Balisi* (Uigurernas son) så tidigt som 1911 (Muntlig uppgift).
- ⁶ Denna information återfinns i Rudelson (1997:5). I detta sammanhang bör det påpekas att termen 'uigur' återfinns i en artikel i tidskriften *Xinjiang Gazitesi* daterad 29 november 1934 (Muntlig information).
- ⁷ Bellér-Hann (1991:72) skriver att "a group of Uighur migrants to the USSR officially adopted it in 1921".
- ⁸ Soucek 2000:77; Sulayman 2010
- ⁹ Sulayman 2010
- ¹⁰ Sulayman 2010
- ¹¹ Enligt Soucek (2000:77) bestod detta rike 850–1250.
- ¹² Soucek 2000:77–79; Sulayman 2010
- ¹³ Soucek 2000:84
- ¹⁴ I östra Xinjiang tog islamiseringsprocessen längre tid än i de sydvästliga områdena och *Turpan* och *Qumul* (*Hami* på kinesiska) blev inte fullt islamiserade förrän på femtonhundratalet.
- ¹⁵ Ett exempel är så kallade *naghra-sunay*-orkestrar som bestående av pukor och skalmesja (eng. kettle drum and shawm bands) som främst användes vid krig. Idag är denna instrumentkombination populär vid bröllopsfestligheter bland uigurer. (Harris&Muhpul 2002)
- ^{15b} Bellér-Hann 1991:71
- ¹⁶ Detta skriftsystem kom till uigurererna genom sogderna, ett iranskt folk. Uigurererna kom sedan att använda detta skrivsystem för sitt eget språk efter det att de gjort vissa förändringar för att anpassa skrivsystemet till turkspråkens ljudsystem och struktur. De började också skriva vertikalt istället för horisontellt. (Henze 1977:371)
- ^{16b} Bellér-Hann 1991:71–72

- ¹⁷ Detta litteraturspråks främsta företrädare var den timuridiske poeten *Mir Ali Shir* (1441–1501), också känd som *Nava'i* (den melodiske) (Soucek 2000:133–134). Termen *chaghataj* har blivit gängse bruk bland språkforskare. Det bör dock noteras att bland lokalbefolkningen användes termen *turki* både för tal- och skriftspråk. Soucek beskriver förhållandet med följande ord: "Modern scholars call this language and culture Chaghatay, thus allowing themselves a latitude defensible on the grounds that this florescence occurred among people once pertaining to Ulus Chaghatay, the aforementioned Chaghatayid portion of the Mongol empire; its creators and contemporaries, however, called the language Turki, and used various terms for themselves according to their local origin or tribal affiliation." (Soucek 2000:133)
- ¹⁸ Bellér-Hann 1991:71–72
- ¹⁹ Harris 2002; Harris&Muhpul 2002
- ²⁰ Harris&Muhpul 2002
- ²¹ Det finns fyra olika regionala former av *Muqam*. De är *Qumul-muqam*, *Turpan-muqam*, *Dolan-muqam* och *Tolv-muqam* från Kashgar-Yarkand. (Harris&Muhpul 2002)
- ²² I en intervju i *Dagens Nyheter* 2002/06/16 menar Kurash att: "det finns inte tolv Mokam (sic.) som i siffran tolv. Du måste ha fantasi. Ett träd har en rot men kanske hundra grenar. Muqam är roten."
- ²³ Ibland skrivs hans namn Kurash Kösen. Uiguriska vänner menar dock att Kurash Kösen är en mer korrekt stavning. Eftersom uiguriska skrivs med arabiska skrivtecken förekommer varierande translittereringar.
- ²⁴ Staden Ghulja heter Yining på kinesiska och staden ligger i Ili-regionen, ett område som har starkt symbolvärde för många uigurer eftersom det var här som den kortlivade "Eastern Turkestan Republic" som stöddes av Sovjetunionen hade sitt centrum åren 1944–1949. (Rudelson 1997:29)
- ²⁵ Harris&Muhpul 2002 berättar att traditionen med att ha musiker från de västra regionerna var uppskattat fram till Qing-dynastin på femtonhundratalet.
- ²⁶ Harris&Muhpul 2002
- ²⁷ På alla låtar på skivan utom en (*Hawada*), där han spelar *tämbur*, ackompanjerar Kurash sig själv med hjälp av *dutar*.
- ²⁸ *Tämbur* är en ca 150 cm lång luta med liten resonanslåda och fem strängar som är stämda so-so-do-so-so. (Harris & Muhpul 2002)
- ²⁹ Liten handtrumma av vilket det finns två huvudtyper, en större och en lite mindre. (Harris & Muhpul 2002)
- ³⁰ Detta stråkinstrument utvecklades på 1960-talet genom att man försökte återskapa ett instrument som man funnit framställt på buddistiska muralmålningar funna i grottor i Xinjiang. (Harris & Muhpul 2002)
- ³¹ *SFI-bladet* 2001
- ³² Harris & Muhpul 2002
- ³³ Ett talande uttryck för detta är de i Xinjiang vanligt förekommande bilderna på *Amannisakhan* där hon ofta framställs i sällskap med en *dutar*. *Amannisakhan* som var en flitig kompositör och poet var gemål till den andre sultanen av Yarkand-dynastin, *Sultan Abdureshid Khan* (1533–60).

- 34 *SFI-bladet* 2001; Personlig information
- 35 Hammarlund 2008
- 36 <http://www.freemuse.org/sw15449.asp>
- 37 *Dagens Nyheter* 2002/06/16
- 38 *Dagens Nyheter* 2002/06/16
- 39 Personlig information
- 40 <http://www.freemuse.org/sw15449.asp>
- 41 Harris 2002
- 42 Detta är en kinesisk titel för lokal kinesisk ämbetsman.
- 43 Min egen översättning
- 44 *SFI-bladet* 2001
- 45 *Eskilstunakuriren* 2001-03-22
- 46 Harris 2002
- 47 Harris 2002
- 48 *SFI-bladet* 2001
- 49 Harris 2002
- 50 *Eskilstunakuriren* 2001-03-22
- 51 *Eskilstunakuriren* 2001-03-22
- 52 *Svenska Dagbladet* 2003-05-14
- 53 Sabahattin Ali 1936. (Denna svenska översättning gjorde jag tillsammans med kurskamrater när jag studerade vid Orientalistikprogrammet i Uppsala 1998–2001.)
- 54 Musiketnologen Rachel Harris har uppmärksammat detta samband. (Harris 2002)
- 55 Rudelson 1987:149
- 56 Rudelson 1997:149–51
- 57 Rudelson 1997:153
- 58 Muntlig uppgift
- 59 Rudelson 1987:164
- 60 *Abdurehim Ötkur* levde 1923–1995. Muntlig uppgift.
- 61 Harris 2002
- 62 Rudelson 1987:165
- 63 *SFI-bladet* 2001
- 64 *Eskilstunakuriren* 2001-03-22
- 65 *Eskilstunakuriren* 2001-05-19
- 66 *Eskilstunakuriren* 2001-05-19
- 67 *Folket* 2003-06-21
- 68 Kurash påpekade ofta att han i Sverige hade fått både konstnärlig och politisk frihet. (*Dagens Nyheter* 2002 -06-16)
- 69 *Folket* 2005-03-22
- 70 På Eskilstuna Musikskola undervisade Kurash i arabisk luta och *oud*. (*Eskilstunakuriren* 2006-11-01)
- 71 <http://www.freemuse.org/sw15449.asp>
- 72 Enligt Freemuse arbetade Kurash som redaktör för *Xinjiang Art*. Uiguriska vänner i Sverige har dock påpekat att detta inte stämmer. Kurash samarbetade

- med tidningens skribenter men var inte redaktör. <http://www.freemuse.org/sw15449.asp>
- ⁷³ *Folket* 2003/06/21
- ⁷⁴ <http://www.freemuse.org/sw15449.asp>
- ⁷⁵ *Folket* 2003/06/21
- ⁷⁶ *Eskilstunakuriren* 2002-06-21
- ⁷⁷ Dessa två egna kompositioner är *Hawada* (Ovanför molnen) och *Ömlük* (Tillsammans). (*Eskilstunakuriren* 2002-06-21)
- ⁷⁸ <http://www.freemuse.org/sw15449.asp>
- ⁷⁹ *Folket* 2005-03-22
- ⁸⁰ Den 25 november 2006 skulle Kurash Sultan ha talat vid den tredje internationella konferensen för Freemuse i Istanbul dit han blivit inbjuden. (<http://www.freemuse.org/sw15449.asp>)
- ⁸¹ *Eskilstunakuriren* 2006-11-01
- ⁸² En *Quyun* kan liknas vid en tornado.

Källor

Hemsidor

- Harris, Rachel & Muhpul, Yasin 2002. "Music of the Uyghurs". <http://www.uyghurensemble.co.uk/en-html/print-article1.html>
- Harris, Rachel 2002. "Cassettes, Bazaars and Saving the Nation: The Uyghur Music Industry in (Xinjiang, China)". <http://www.uyghurensemble.co.uk/en-html/research-article2.html>
- Freemuse 2006. "Uyghur composer died in exile". <http://www.freemuse.org/sw15449.asp>
- Svenska Dagbladet*. http://www.svd.se/kulturnoje/nyheter/-i-ett-ar-satt-kurash-sultan-i-en-trang-cell-fangslad-av-de-kinesiska-myndigheterna-for-sina-frihetssanger-om-ett-sjalvstandigt-uyguristan_91993.svd

Citerade dagstidningar

- Dagens Nyheter* 2002 -06-16. "Sverige har gett mig politisk och musikalisk frihet"
- Eskilstunakuriren* 2001-03-22. "Sultan sjunger sitt hjärtas mening"
- Eskilstunakuriren* 2001-05-19. "Ett Spännande musikaliskt möte"

- Eskilstunakuriren* 2002-06-21. "Sultans frihetsånger på skiva"
- Eskilstunakuriren* 2006-11-01. "Den kände musikern Kurash Sultan har avlidit"
- Folket* 2003/06/21. "Musiker i exil släpper sin första skiva i Sverige"
- Folket* 2005-03-22. "Uigurisk folkfest på Contrast"
- SFI-bladet* 2001. "Kurash Sultan knyter ihop kulturer med musiken"

Litteratur

- Beller-Hann, Ildikó 1991. "Script Changes in Xinjiang", i Shirin Akiner (ed.), *Cultural Change and Continuity in Central Asia*. London/New York: Kegan Paul Int.
- Hahn, Reinhard F. 1991. *Spoken Uyghur*. Seattle: University of Washington Press
- Hammarlund, Anders 2008. *Kurash Sultan: Uyghur Traditions*. Konvoluttext till DISMARC CD Collection Volume 3.1-3.2
- Henze, Paul B. 1977. "Politics and Alphabets in Inner Asia". I Joshua A. Fishman (ed.), *Advances in the Creation and Revision of Writing Systems*. The Hague/Paris: Mouton & Co
- Rudelson, Justin Jon 1997. *Oasis identities: Uyghur Nationalism along China's silk road*. New York: Columbia University Press
- Sabahattin Ali 1968 (1936). "Duvar". I *Turkish Literary Reader* (Andreas Tietze ed). Bloomington: Indiana University
- Schwarz, Henry 1992. *An Uyghur-English Dictionary*. Center for East Asian Studies. Bellingham, Washington: Western Washington University
- Soucek, Svat 2000. *A History of Inner Asia*. Cambridge: Cambridge University Press
- St. John, Daniel 1997. *A Concise Uyghur-English Dictionary*. Ürümchi: Shijang Khäliq Näshriyati
- Sulayman, Äsäd 2010. *A Brief History of the Uyghur People*. Opublicerad text

Finskhet och sorglig mollvisa

Vesa Kurkela

Bakgrunden

Molltonarten dyker nästan alltid upp när man talar om ett finskt tonspråk eller finnarnas musikaliska smak. Tidigare var tyngdpunkten i folkmusiken, men nuförtiden fokuserar man alltmera på populärmusiken. Det hävdas ofta att finnarnas musiksmak avviker betydligt från smaken hos andra västerländska folk. De mest omtyckta poplåtarna i Finland baserar sig på mollmelodier, medan glad europop i dur föredras i Sverige, Tyskland och England. I allmänhet, hävdas det vidare, är finska låtars stämning mera melankolisk och dystert än i västlig musik. Ett deppigt budskap hörs även i s.k. suomirock, särskilt i åtskilliga *heavy metal*-genrer.

Den allmänna uppfattningen är intressant, även om den inte nödvändigtvis baserar sig på realiteten. Sorgfulla och dystra låtar finns det i alla länders och folks musik, å andra sidan är det lätt att i finska poplåtar och folkvisor även upptäcka mycket durtonarter och glad karaktär. Åtminstone ur idéhistorisk synvinkel är just styrkan i den allmänna uppfattningen viktigare än låtarnas reella särdrag. Myten om den sorgliga finska folkvisan formades redan på 1840-talet. Sedan dess har uppfattningen om den sorgliga finska låten modifierats och formulerats i den finländska offentligheten och i media. I det följande kommer jag att beskriva och analysera dess ursprung och ideologiska rötter.

Myten om sorglig visa anknyter sig på olika sätt till den finländska nationens uppbyggande och striden om finska språkets ställning i 1800-talets samhälle. Dåförtiden koncentrerades diskussionen om sorgligheten nästan enbart till folkmusiken. Diskussionen hade ett samband med strävandena att publicera finsk folkdiktning och folksång. Med hjälp av tryckta noter blev sorgliga folkvisor nationell musik lite på samma sätt som den tryckta finskan gradvis blev ett civiliserat nationellt språk vid sidan av svenskan. Folkvisorna publicerades huvudsakligen i sångböcker och i någon mån även som enskilda noter.

På sätt och vis betydde denna utveckling att allmogens orala tradition blev ett slags populärmusik, först för överklassens salongsmusikers bruk, och ett par decennier senare "återgavs låtarna till folket" som en del av körrepertoaren vid nationella och kultiverade fester.

Förläggarna och sorgliga visor

Uppkomsten av den sorgfulla finska folksången hade ett nära samband med etableringen av det lokala musikkörläggandet. I Finland började folksånger publiceras på 1800-talet cirka 40 år senare än i Sverige. Redan från 1810-talet fanns det i Sverige ganska mycket aktivitet för publicering av folksånger. Enligt tidens konventioner var största delen av sångsamlingarna arrangerad för sång och pianoforte. En outtalad strävan tycks ha varit att med hjälp av sådana musikalier skulle folksången bli en beståndsdel av den borgerliga musiken i hemmen och den offentliga konsertverksamheten. Däremot utkom den första samlingen folksånger med pianoackompanjemang i Finland först 1849. Innan dess, år 1840, hade Elias Lönnrot redan publicerat några "sångnoter" [laulunuohteja] i bilagan till den berömda vis- och balladsamlingen *Kanteletar*.

På 1850-talet började man med växande iver samla och publicera rimmade folkvisor. Snart utkom fyra samlingar folksånger, alla med pianoackompanjemang. Under de följande decennierna blev användningen av folksånger mångsidigare, och under det följande halvsekle användes dessa visor som material för arrangemang i olika sammanhang: i folkskolornas och studenternas sångböcker, i "potpurrier av finska melodier" för musikkår eller salongsorkester och i synnerhet i körernas repertoar. Publiceringen av dessa arrangemang var mest omfattande på 1880–90-talen, när finska Folkbildningsföreningen och andra nationella massorganisationer regelbundet höll stora sångfester och mindre lokala fester i nästan alla områden i landet.

Det är viktigt att betona, att den sena tidpunkten för revitaliseringen gällde bara s.k. nyare folksånger, rimmade visor. Ända till 1800-talets mitt hade finländska folkminnessamlare och forskare den åsikten, att den äkta finska folksången var runosången, och endast runosången och Kalevala-poesin. Just i dessa dikter såg man uttryck för den nationella andan, sambandet mellan det finska folket och naturen.

Intresset för runosånger var relativt stort bland den finländska överklassen redan vid 1700-talets slut och vid Åbo Akademi redan ännu tidigare.

Studenterna sjöng runor som allsång ännu på 1810-talet; runosjungandet hörde till och med till höjdpunkterna vid fester. Studenter och akademiker som påverkats av den nationella väckelsen kände till runosångernas pentakordmelodier och kunde även variera dem liksom allmogesångarna. Därför fanns det i Finland inget stort behov av att skriva ut runomelodier som noter. Det fanns bara få runomelodier som kom ut i noter, och de var riktade till utländska läsekretsar, som inte hade någon aning om de finska fornsångernas melodik.

Samtidigt insamlades på 1820–30-talen finska runotexter i accelererande takt. Tusentals, ja rent av tiotusentals runostrofer och variationer av dessa omvandlades till skriftliga texter, som sedan 1835 fick sin mest kända form och uttryck i Lönnrots *Kalevala*.

På så sätt följde Elias Lönnrot och andra finländska samlare Herders fotspår kanske mera troget än sina svenska kolleger. Som bekant, publicerade Herder inga noter. Även hans folksånger omvandlades till skriftliga texter. Muntlig sångtradition blev litteratur – till och med nationalepos, men inte musik.

I detta skede inspirerade runomelodierna inte några kompositörer – varken i Finland eller utomlands. Runosångernas minimalism var verkligen opassande i Biedermeier-salongernas musikaliska stil, som favoriserade treklängsmelodier, vidare melodislingor, större ambitus och intervaller.

Å andra sidan var det heller knappast någon annan musik i Finland som publicerades i notskrift före 1850-talet. Ännu på 1820–40-talen var det lokala musikförläggandet nästan obefintligt, medan Sverige upplevde en boom i musikförläggande. Musikalier kom till Finland från utlandet, från Tyskland och St. Petersburg, och från 1830-talet också från Stockholm, när Abraham Hirsch utsträckte sin affärsverksamhet till Finland.

En viktig orsak till framgången var det musikaliska lånebiblioteket, som Hirsch utsträckte till att omfatta också landsorten och närutlandet. Samma idé tillämpade Ludwig Beuermann i Helsingfors från 1850. Beuermann var Finlands första musikhandlare – tidigare var musikalier någon slags extra affär för bokhandlarna. Beuermanns huvudartiklar var utländska musikalier, instrument och tillbehör. Med tiden blev Beuermann även intresserad av musikförläggande, men inte så mycket av folkvisor. Han var utlänning och därför var nationella frågor kanske inte viktiga för honom. Följaktligen kom de första folksångböckerna ut som bisyssla och som affär för bokhandlare och bokförläggare som stod nära den fennomanska rörelsen.

Den mentala klimatförändringen

Innan det var möjligt att publicera och på annat sätt främja rimmade folkvisor, behövdes ett slags mental klimatförändring bland finländska traditions-samlare. Lönnrot var redan på 1830-talet mycket medveten om, att gamla runosånger började höra till det förgångna. Han skrev i *Kanteletar*:

"På min födelseort i södra Finland sköt nya visor upp åtminstone vart femte år i stället för de gamla. – De var mestadels otryckta och sjöngs med många olika melodier. – När nya visor uppstod, började de gamla anses som gammalmodiga och fick glömmas."

Lönnrot och hans kolleger tycks ha accepterat eller åtminstone försonat sig med att folksången förändrades. Den gamla sångtraditionen kunde ännu hittas på många orter i östra Finland och Karelen, men nu var det viktigt att få fram nyare visor: den nya folksången borde utvecklas och göras nationell. Men det borde ske med bibehållande av sambandet med den äldre traditionen.

Lönnrot hade en klar uppfattning om hurudan den äkta finska folksången borde vara. Hans attityd kom fram redan i *Kanteletars* första dikt, som inte var någon folkdikt utan skriven av Lönnrot själv: "Soitto on suruista tehty, murehista muovaeltu / Spelet är gjort av sorger, format av smärta."

I bokens inledning uttryckte han samma idé lite klarare:

"Överhuvudtaget är ensamheten och sorgen folkvisornas genomgående tema, kanske ändå inte så, att även ett gladare temperament skulle kunna växa fram då och då."

Det är viktigt att beakta, att Lönnrot inte såg någon klar förbindelse mellan sorg och molltonart. Runomelodierna kunde vara i såväl dur som moll – eller tersen kunde vara neutral, mellan dur och moll. Inte heller Biedermeier-estetiken kände till något samband mellan moll och sorg. Sorgmodiga romanser hade ganska ofta durmelodier, och sorgen framställdes med långsamt tempo och dystra ord. Men i alla fall, tio år efter att *Kanteletar* gavs ut började sorgligheten i finsk folksång betyda uteslutande molltonart.

Lönnrots uppfattning av den sorgliga sången – kombinerad med molltonart – blev ett bestående drag i den nationella diskursen om finsk folkvisa. Mollvisor var så omtyckta, att några musikkritiker började oro sig för musikens framtid. I en recension om Karl Collans nya sånger i december 1862

hyllades Collans förmåga att komponera sina sånger endast i dur med en rik melodik. Molltonarter ansågs vara ett tecken på diletantism:

”Moll-tonarterna, hvarpå de flesta folkvisor hvila, arbeta ofta för kompositörer, hvilken alltid har en svårare uppgift att med lycka behandla en dur-tonart, utan att der blir trivial eller imitativ. – – Visserligen är vår folkvisa böjd för molltonerna, men så förhåller sig med alla. Vår folkvisa har äfven en åtrå åt det ljusa och glada. – – Skall musiken ha en framtid hos oss, så böra våra tonsättare kultivera och göra oss förtrogna med durtonarterna.”

Trots kritikernas förakt och bekymmer blev myten om den äkta folkvisan i moll ett konstant särdrag i den allmänna musikdiskursen. Jag har tidigare granskat tidningsartiklar och andra skrifter om den finska folkvisans karaktär före och efter sekelskiftet 1900. I dessa skrifter får frågan om den äkta finska visan ett tydligt svar. Dess centrala kännetecken upprepas enligt följande cirkelbevis: *Vacker = gammal = naturlig = sorglig = äkta = nationell = vacker = gammal = naturlig = sorglig = äkta = nationell = vacker etc.*

Folksångernas kanonisering

I sångböcker och andra publikationer från 1800-talets andra hälft är det påfallande, att samma folkvisor upprepas i samling efter samling. Med skäl kan man tala om en kanoniseringsprocess, under vilken äkta sorgliga folkvisor gjordes famösa och välbekanta, först genom helsingforsstudenternas kvartettsång, och sedan med sångundervisningen i skolor, körverksamheten och alla slags potpurrier av finska sånger för musikkår och salongorkester.

Även muntra visor och danstoner samlades mycket bland allmogen, men de som kom ut i sångböcker och särskilt de som blev populära var sorgliga visor – och mestadels i moll. Senast på 1880-talet bildades ett komplex av ”hitvisor”, som kanoniserade finsk folksång sådan som den blev känd under hela 1900-talet.

Det är kanske överraskande, att hitvisornas kanon aldrig var stor. Den bestod av högst tjugo sånger, kanske bara tio till femton. I det följande har jag listat de mest populära och allmänt spridda sångerna, som sjöngs vid alla möjliga fosterländska fester och andra tillfällen från 1850-talet och långt in i nästa århundrade (Ex 1). Många av dessa visor sjöngs i regel också i skolan. Deras popularitet räckte från ett decennium till ett annat och fortsatte så

länge, att även min generation, som gick folkskolan på 1960-talet, kände till de flesta.

Fem av dessa kanoniserade folkvisor kom ut redan 1840 i notbilagan till Lönnrots *Kanteletar*. De flesta sångerna blev kända i sångböcker som publicerades på 1850- och 1860-talen. Dessa samlingar innehöll även många dansmelodier och visor med durtonalitet, men bara få av dem levde kvar i senare sångsamlingar och arrangemang av folksånger. De som överlevde, var huvudsakligen sorgliga visor av två huvudtyper.

Sångens namn		Publicerad	Samling	Melodityp
Aamulla varhain	#	1882	SÄ	mollpentakord
En voi sua unhoittaa pois	#	1867	I	romans i dur
Kesäillalla	* #	1886	UK2	romans i dur
Kreivin sylissä istunut	*	1840	K	romans i dur
Kultaansa sureva	* #	1854	V1	romans i moll
Kultani kukkuu kaukana	*	1840	K	mollpentakord
Kultaselle (Täällä pohjan tähden alla)	*	1840	K	mollpentakord
Läksin minä kesäyönä	* #	1840	K	mollpentakord
Lapsuuden toverille	* #	1881	UK1	romans i dur
Minun kultani kaunis on	* #	1849	R	romans i moll
Rannalla istuja	* #	1855	V3	romans i moll
Taivas on sininen	* #	1855	V2	romans i moll
Tuoll' on mun kultani	* #	1854	V1	romans i moll
Velisurmaaja	*	1840	K	mollpentakord
Voi äiti parka	*	1855	V4	romans i moll
Voi minua poika raukkaa	*	1855	V4	romans i moll
Yksi ruusu on kasvanut	* #	1886	UK2	romans i moll

* i studentkörernas repertoar 1858–1893

sjungen vid finska sångfester 1881–1900

K *Kanteletars bilaga* 1840

R *Reinholms samling* 1849

W *Walituita samling* 1–4 1955–56

I *Illbergs samling* 1867

SÄ *Sekäänisiä lauluja* -samling 1882

UK *Uusi kannel Karjalasta* 1–2 -samlingar 1881–1886

Exempel 1. Sorgfulla finska visor i tryckta sångsamlingar före 1900

Den första gruppen bestod av sånger med melodier av mollpentakord – vanligen utökat med nedre kvint och ledton. Denna melodityp motsvarade för det mesta Lönnrots ovan citerade önskan att "Finlands nya visa borde grundas på den gamla sångens hörnstenar". De äldsta sångerna av denna art var *Läksin minä kesäyönä*, *Velisurmaaja* och *Kultani kukkuu* (Ex. 2). Alla dessa sånger hade redan länge varit välbekanta och populära i Finlands högre ståndskretsar. På 1820-talet eller till och med tidigare hade de två sistnämnda hört till studenternas sångrepertoar vid Åbo universitet.

12

16. Kultani kukkuu kaukana.

Eulbuttain.

S. K. Laulant. I, 80.

Laulu.

1. Kul - tani kuk - kuu, kau - ka - na kukkuu, Sai - maan ran - nalla
2. Ikä - vä on ai - kam, päi - vät on pitkät, Suruton' en het - keä

Piano.

ruu - kut - tas, Ei o - le ruuhtu ran - nal - la, Joka minun kultani kannat - tas.
muista'kaan; Voi mikä hienee taltutkaan, Kun jo ei kultani kuulu'kaan!

3.

Toivon riemu ja autuuden aika
Suruani harvoin lievittää;
Rintani on kuin järven jää, —
Kukupa sen viimeksi lämmittää?

4.

Kotka se lenteli taivahan alla,
Sorsa se souteli aalloilla.
Kulta on Saimaan rannalla,
Lähtekö ei tohi tullelta.

5.

Tuuli on tuima, ja ankarat aallot,
Ruuhet on rannalla pienoiset;
Ruuhet on rannalla pienoiset,
Kultani sormet on hienoiset.

6.

Eliä lähe kultani aaltojen valtaan,
Aallot ne pian sinun pettäisi!
Sitte ei suru mua heittäisi,
Ennen kun multaki peittäisi.

Kanteletar I, XX.

Exempel 2: Sorglig folksång med mollpentackord: Kultani kukkuu kaukana (Fjärran ropar). Ur Collan (red.) 1875 (1854) Valituita Suomalaisia Kansan-Lauluja 1.

1.

Surulliaesti.

Liperistä.

Laulu.

Piano.

Voi äi-ti parka ja raukkal kuin mi-nun synny-
Ei o-le minulla maata, ei i-sän perintö-

tit maa-il-man or-jaks' tän - ne kur - juutta kär-si-
ä; Ei o-le minulla tur - vaa, ei neuvon an-ta-

94

Denna sång och några andra ovan nämnda visor kunde också höras på de första finska skivorna i det nya seklets början, när berömda finländska operasångare och -sångerskor – bl.a. Maikki Järnefelt, Ida Ekman och Hjalmar Frey – gjorde sina första inspelningar av "finska folksånger" vid sidan av arior, romanser och lieder. Nästan alla dessa "folksånger" hörde till kategorin kanoniserade sorgliga mollromanser eller visor med mollpentakord.

Det är lätt att förstå, varför dessa sånger blev så omtyckta under 1800-talet. De motsvarade väl över- och medelklassens musiksmak – just från dessa samhällsskikt kom de musikaliska amatörer, som huvudsakligen köpte alla slags musikalier och därför även folksångsnoter. För svenskatalande högreståndsfamilier var de finska visorna även *the exotic Other*: en spännande och romantisk bild av det finska folket. Tack vare folkskolornas sångundervisning och olika föreningars körverksamhet, kom småningom "den äktfinska melodins" popularitet och behovet av tryckta musikalier att utsträckas även till allmogen.

Den viktiga grunden till mollsångernas segertåg var förmodligen politiken och särskilt språkstriden, som behärskade Finlands inrikespolitik från 1860-talet och långt därefter. Man kan till och med hävda, att med dessa sånger ville de fennomanska utgivarna och studentsångarna göra en distinktion till svensk musik, durmelodier. Distinktionen genom musiken var nödvändig – i början därför, att många aktivister i den första fennomangenerationen inte kunde tala finska. De kunde kanske inte förstå finska sångtexter, men icke dess mindre var det möjligt för dem att gå upp i sångernas nationella stämning. Mollsången blev en viktig identitetssymbol och gjorde det lättare att identifiera sig med den finska kulturen.

Senare på 1800-talet, när fennomanska organisationer blev en riktig massrörelse med finstalande efterföljare, höll gamla sorgliga visor fortfarande sin position. Sambandet mellan moll och sorglighet blev ett bestående drag i den stereotypa bild, som har beskrivit finsk musik och speciellt folksång. Sorgliga mollvisor blev nationell musik för fosterländska fester och undervisning. Dessa sångers allmänna karaktär var nästan alltid upplyftande och ärlig.

Hög moll och lägre moll

Men den sorgliga finska sångens historia slutar inte här. Vid det nya århundradets början, uppstod vid sidan av upphöjd och finkulturell "hög" moll en annan molltonart, som var vardagligare och knuten till lägre sociala skikt. Dess förebild kom från den ryska romansen, vars melodi typiskt innehåller en sextintervall eller andra stora hopp uppåt på en viktig plats i melodilinjén. Den ryska romansmelodiken blev först bekant i Finland genom militärkårsmarscher och valser. Senare kom den även att användas i finländsk populärmusik, den nationella schlagern, som kallas *iskelmä* på finska.

Åren av russifieringspolitik i början av 1900-talet hade ingen betydelse i detta sammanhang. Samtidigt med åren av ryskt förtryck upplevde Finland den första hitvågen inom populärmusiken, som bestod av ryska valser och zigenarromanser. Man kan av goda skäl anta att rysk populärmusik konsoliderade mollmelodiernas position i finländsk musik. Med tiden glömdes det ryska inflytandet och finsk dansmusik började betraktas som mycket nationell och dess status ökade. I dag kan man till och med hävda, att finsk tango och andra slag av gammal schlager är nära på finkultur eller åtminstone viktiga nationella identitetssymboler. Tangon *Satumaa* av låtskrivaren Unto Mononen har ofta kallats för Finlands nya nationalsång.

Den ryska mollsextens övermakt försvann aldrig i Finland. Samma melodiska urval behärskade hela seklet. Även i dag avviker finsk tango och andra schlagermelodier från sina västliga motstycken huvudsakligen därför att melodiken är i molltonart med en karaktäristisk sextintervall i melodilinjén – och ligger därför nära ryska sånger. På politiska och historiska grunder talar man i Finland inte gärna om rysk melodik utan om "slaviskt inflytande".

Mollsången har också behållit sin ställning i finsk populärmusik. Den är fortfarande en viktig identitetssymbol för många finnar. För några år sedan organiserade landets största tidning *Helsingin Sanomat* en tävling om den sorgfullaste finska visan, där läsarna kunde föreslå sina klingande älsklingsdysterheter. Kanske lite oväntat var vinnaren en spelmanslåt från Kaustby, *Peltoniemen Hintriikan surumarssi* (Hintriikki Peltoniemis sorgmarsch), som blev särskilt populär på 1960-talet i sjungen version av Tapio Rautavaara. En dyster bild av finsk musik är också en attraktiv exportprodukt. Sorgligheten kan upplevas på M. A. Numminens tangoskivor och till och med i åtskilliga låtar av rockgruppen Lordi. De mest berömda bilderna av finsheten förekommer ändå i Aki Kaurismäkis tröstlösa och melankoliska

filmer. På deras ljudspår ljuder nästan alltid finsk schlager, naturligtvis i moll.

De på 1800-talet kanoniserade folkvisorna hör mestadels redan till det förgångna. Emellertid finns det några sånger som lever kvar och är i flitigt bruk även i dag. Kanske den populäraste eller åtminstone vanligaste är sången *Sä kasvoit neito kaunoinen* eller *Lapsuuden toverille* (Till barndomens kamrat). Sången sjungs ofta på finnarnas familjefester, speciellt födelsedagar och bröllop (sången till bruden). För att mollsångens gamla myt inte skulle bli fullt perfekt, går den här sorgliga visan naturligtvis i dur!

Litteratur och källor

- Anderson, Benedict 2006 [1983]. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso
- Collan, Karl (red.) 1875 (1854); Poppius, Wilhelm (red.) 1874 (1855), Collan, Karl (red.) 1871 (1855); Schantz, Johan Filip von (red.) 1871 (1855). *Valituista Suomalaisia Kansan-Lauluja Pianon muka-soinnolle I-IV* [Valda finska folksånger med pianoackompanjemang]. Helsinki: G.W. Edlundin kustantama
- Heintz, Veslemøy 1992. "Förlag, musikhandel, instrumenttillverkning". I Jonsson, Leif & Tegen, Martin (red.), *Musiken i Sverige III. Den nationella identiteten 1810–1920*. s. 185–198. Stockholm: Fischer & Co
- Jalkanen, Pekka 2003. "1800-luku: Huvitteleva porvari; Autonomian ajan Suomi: Biedermeier ja tingeltangel". I Jalkanen & Kurkela, *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. s. 14–251. Helsinki – Porvoo: WSOY
- Kurkela, Vesa 1989. *Musiikkifolklorismi ja järjestökulttuuri*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura
- Laitinen, Heikki 2003. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*, s. 107–161. Tampere: Tampereen yliopisto. Acta Universitatis Tamperensis 943
- Ling, Jan 1980. "Folkmusik under 1800-talet". I Ling, Jan (red). *Folkmusikboken on-line*. Svensk visarkiv. www.visarkiv.se/folkmusikboken/ling.htm
- Lönnrot, Elias 1840. *Kanteletar taikka Suomen Kansan Wanhoja Lauluja ja Virsiä*, s. x–xx. Helsinki: G. Simelius

- Reinholm, August (red.) 1849. *Suomen kansan laulantoja, Pianolla soitettavia* [Finska folkets sånger för piano]. Helsinki: SKS
- von Schröter, Hans R. 1819. *Finnische Runen finnisch und deutsch. Mit einer Musikbeilage*. Uppsala: Palmblad
- Suomalaista laulutaidetta äänilevyillä / Finnish Vocal Art in Records*. Finnish Institute of Recorded Sound. <http://yle.fi/aanilevysto/firs/index.htm>
- W. B-n. "Inhemska musikalster. Kompositioner af Moring; sånger af Schantz och Collan". *Helsingfors Dagblad* 18.12.1862
- William Wilson 1974. *Folklore and Nationalism in Modern Finland*. Bloomington & London: Indiana University Press

Johannes Mörtsells jojkuppteckningar

En återutgivning av "Lapparnes sång" (1888) med ny inledning och efterord

Mathias Boström

Inledning: en jojk i Umeå 1910

I början av september 2010 var det 100 år sedan den andra spelmanstävlingen i Umeå arrangerades. Bland de otaliga spelmanstävlingar som ordnades runt om i landet under 1900-talets första decennier har detta evenemang blivit historiskt, eftersom den troligtvis första offentliga jojkkonserten i Sverige genomfördes i samband med tävlingen.¹ Jojkandet utfördes tillsammans med ett föredrag om den samiska musiken hållet av en av spelmanstävlingens organisatörer, *Karl Tirén* (1869–1955). Förutom sitt engagemang i den framväxande spelmansrörelsen var Tirén sedan något år tillbaka en passionerad insamlare av den samiska traditionella musiken. Till Umeå hade han bjudit in tre samiska jojkare från Malå: bröderna *Henrik* och *Clemens Granvall* samt *Katarina Nilsson-Strömberg*. Vid konserten medverkade dessutom Tiréns nyckelinformant till den samiska jojkvärlden, *Maria Persson* (1877–1960) från Luokta-Mavas sameby.²

Efter Malå-samerna upptecknade Tirén 1910 ett drygt 30-tal unisont framförda jojkar, vilka senare kom att ingå i hans stora monografi *Die lappische Volksmusik* (1942). Bland uppteckningarna finns en personjojk med "prosten Mörtsell" som referensobjekt (notex. 1). I tillägg till uppteckningen meddelar Tirén att Mörtsell avled 1888 och att jojkens tonspråk stilmässigt snarare var (etniskt) svenskt än traditionellt samiskt. Av Tiréns primäruppteckning framgår att bröderna Granvall och Katarina Nilsson-Strömberg hade hört Mörtsell "spela å fiol något liknande i marschtakt", vilket fungerat som utgångspunkt för skapandet av Mörtsells personjojk.^{2b}

Att Malå-samer drygt 20 år efter Mörtsells bortgång fortfarande mindes denne person i jojkning tyder på att han var en betydelsefull person i deras lokalsamhälle. Intresset var också ömsesidigt. Samma år som Mörtsell gick bort, 1888, fick han en liten artikel med titeln "Lapparnes sång" publicerad

Nr. 158. An den Probst Mörtsell

(gest. 1888; in schwedischem Tonstile).

HENRIK u. CLEMENS GRANVALL und KATARINA STRÖMBERG (unisono), Malå 1910.

$\text{♩} = 112.$

Da - ta gul-ben; me - jan, gir - ku-on ah-tje, vo-lo, vo - lo etc.

vo - lo etc.

Hör mal, dieser (ist) unser Kirchenvater, volo usw.

Notexempel 1. Prosten Mörtsells jojk ur Tiréns Die lappische Volksmusik.

i *Runa*, ett populärt inriktat och rikt illustrerat "minnesblad" från Nordiska museet.³ Karl Tirén har i *Die lappische Volksmusik* inte uppmärksammat att han i Mörtsell har en svensk föregångare från slutet av 1800-talet, men mig veterligen är de fyra jojkuppteckningarna i Mörtsells artikel de första tryckta melodierna av samisk musik i Sverige sedan 1818. Då inkluderade J. Chr. Haeffners en uppteckning av sina intryck av jojkning på 1780-talet i sin artikel "Anmärkningar öfver gamla nordiska sången" i tidskriften *Svea*.⁴ Den sannolikt enda musikforskare i Sverige som på senare tid uppmärksammat Mörtsells jojkartikel är Olle Edström, dock utan att närmare analysera den. I sin avhandling från 1978 om den samiska musikkulturen menar Edström att medan Haeffners upplysningar måste "tas med en viss försiktighet", ger däremot Mörtsells artikel ett "vederhäftigt intryck, och informationerna stämmer väl överens med senare forskningar".⁵

Ett jämnt sekel efter att Malå-samerna gestaltade minnet av Mörtsell i jojkning, är det på tiden att åter tillgängliggöra jojkartikeln och undersöka hans insamlingsverksamhet. Här följer därför artikeln i faksimil och därefter ett fördjupande efterord om författaren, Johannes Mörtsell (1824–1888) där också tidigare jojkuppteckningar presenteras.

Lapparnes sång.

Lapparne äro ett sjungande folk. Hvarje lifvande af känslan föranleder sång. För hvarje känd person finnes en särskild sång. Dels kan lappen själf hafva uppfunnit den sång, som är hans egen och påminner om honom själf, och alla lappar, som känna honom, känna ock de toner, som utgöra hans sång; dels kunna lapparne bestämma de toner, som utgöra påminnelsesången om en svensk person, med hvilken de något oftare varit i umgänge. Dess utom sjunga lapparne särskilda sånger för särskilda trakter, såsom för fjälltrakter och skogstrakter, äfvensom för vissa slag af renar.

Är lappen glad, så sjunger han vanligen sin egen sång; är han modfäld af otrefnad eller sorg, så sjunger han en särskild därtill egnad sång. Och den, som på afstånd hör hans enkla toner och förstår deras betydelse, kan också däraf veta, hvilka känslor och tankar, som röra sig i den sjungandes hjärta. Skådar lappen en hornsked, ett knifskäft, en lappsläde, ett tennbälte eller dylikt, som är tillverkad af en bekant person, så börjar han strax sjunga eller jodla den personens sång. Ser han en bekant person resa förbi hans hem, så sjunger han den personens sång. Tonfallen i sången äro det väsentliga; ord inläggas för tillfället efter behag.

Såsom exempel på, huru personsången ibland bestämmes, må nämnas, att då en prest, som spelade fiol, kom till en lappmarksförsamling, och lapparne en gång hörde honom spela, så uppfångade de genast de första tonerna af det stycke, som han spelade, och dessa första toner utgjorde sedan lapparnes sång om den presten och om hans barn; en annan spelade orgel i kyrkan vid en lapsk gudstjänst, och när församlingen gick ur kyrkan, spelade han den skolsång, som börjar med orden: »När vi sitta i vår bänk.» De toner, som motsvara dessa ord, blefvo därefter den personens sång. Dessa sånger kallas af lapparne *vuole*, och sjungandet af de samma heter *juoiket*, hvilket närmast skulle motsvara tyska ordet *jodeln*. Dessa

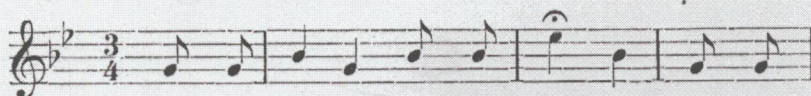
sånger äro ej långa: de bestå endast af några få toner, hvilka oupphörligt upprepas. Och då en mängd lappar sammankommit till en förlofningsfest, ett bröllop eller till annat samkväm, och alla blifvit lifvade af drickande, så börja flere ibland dem, ja stundom alla, jodla hvardera sin egen sång, utan att höra efter, huru pass den enes sång stämmer med den andres. Sången blir då ett sammelsurium, som icke alls har något behagligt för en nykter åhörare. Hvarje lapp är så försjunken i sig själf och uti tillfredsställelsen af sina njutningar, att han glömmar allt annat och endast sjunger.

De lapska barn, som ega lyckan att njuta undervisning i någon missions- eller folkskola, där koralsång och andra flerstämmiga sånger öfvas, visa stor fallenhet äfven för sådan ordnad sång och hafva i allmänhet säkert sångöra och vacker klang uti sin sång; ja flere år, sedan de lämnat skolan, kan man med förundran få höra, huru unga lappar, i synnerhet flickor, då de vid kyrkan träffas, kunna med en sådan säkerhet uppstämman en tre- eller fyrstämmig koral, därvid ej blott den säkra tonträffningen förvånar, utan äfven den milda, men tillika starka röststämmoliknande och klara klangen i deras röst.

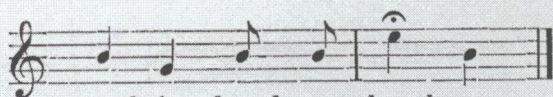
Några exempel på lapparnes nationela sång vilja vi här nedan anföra.

1.

Ett lappbarn, som gick och betade renar, hörde jag en gång sjunga följande sång:



Wi-ste wi-ste quo-tom qwo-tom wal-je
 Mos-sa, mos-sa, be-te, be-te ym-nigt,

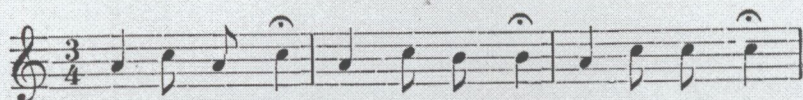


wal-je, kaud-no kaud-no.
ym-nigt fin-nes, fin-nes.

Detta upprepades ideligen med ungefär samma ord, så länge jag hörde sången.

2.

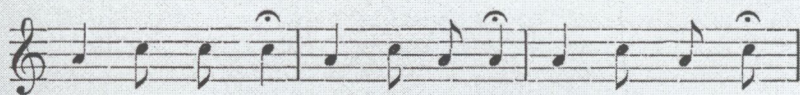
Från ett annat lapskt vallhjon hörde jag följande toner, hvilka af mitt lapska sällskap återgäfvos och förklarades så, att den sjungande hade sorg och trufdes illa. Han sjöng:



Te wuolgi sodn te pat-sib mon ja put-se-men.
Nu res-tehan (hon), nukvarblef jag och blif-ver kvar.



mon sur-gon lib ib ar-we te kaik los-ses le
Jag sorg nu har, jag trifs ej nu; alt är så tungt

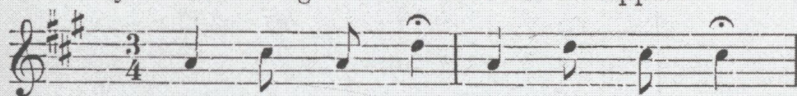


tall wai-mos-nan ja käi-nos-nan. Kus-sas tall te
ut - i mitt bröst och på min väg. Hvarthän kan väl

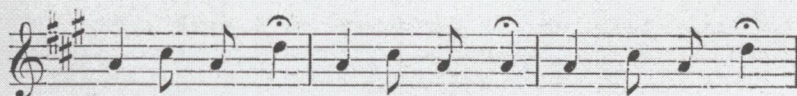


mon manni-tjab wai wa-ja must kull ka-tot-ja?
jag flyk-ten ta, att sorg från mig må vän-da sig?

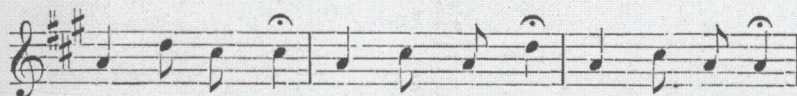
Följande två sånger tillhörde enskilda lappar:



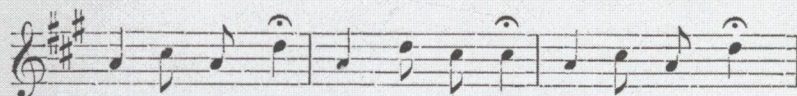
Käts lyk - ko stuor ja wuor-be puor
Se lyc - ka stor och väl-gång god



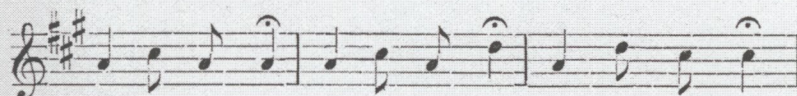
se å - se so kall wallje le. Ar-bål-man mai
är lot-ten hans, nog rikdom fins. Han enk-ling väl



sodn sjaddam le, wall wallldom le wast åd-då-sist.
är blif-ven, men han gif - tat sig på nytt i-gen.



Akt ai-na pard ne patt-si te ja sag-ga son
En en-de son blef ef-ter då, och ganska rik



ai påndom le. Fa jau-rai juo son håk-ka-nam.
han blif-ven är. I sjö han ren för-gån-gen är.



Fa att-jebs tain son pån-do-tam.
Sin far där-med han rik har gjort.

4.

Lul - let al - let år - jat nuor - tet
Ö - stan, vä - stan, sun - nan, nor - dan,

fär - tet harest påt-soi ä-loh mun - ji wall-jet
på hvalt stäl-le re-nars hjordar mig rätt ym-nigt,

wall-jet in - ta las - sanch.
ym - nigt all - tid ö - ka sig.

JOHANNES MÖRTSELL.

Efterord

Vem var då författaren till den första vederhäftiga artikeln med samiska musikuppteckningar i Sverige?

Johannes Mörtsell föddes år 1824 i Mörttjärn utanför Malå i Västerbotten. Han växte upp i en småbrukarfamilj men Mörtsells "brinnande håg för läsning", som det står i herdaminnet över honom, i kombination med församlingens beredvillighet att ekonomiskt understödja honom, möjliggjorde studier först vid trivialskolan i Piteå och senare vid seminariet i Härnösand. Han avlade folkskollärarexamen 1846 och arbetade därefter som folkskollärare, från och med 1853 i sin hemort Malå. Johannes Mörtsells dragning låg även åt det religiösa hållet och han var resekatket i lappmarken 1853–1859 och fick dessutom dispens från kravet på studentexamen för att kunna prästvigas 1861. Därefter var han verksam som kapellpredikant i Malå och Sorsele innan han 1882 utsågs till kyrkoherde i Stensele (bild 1).⁶

Även inom de politiska, ekonomiska och kulturella områdena var Johannes Mörtsell en framträdande gestalt, vilket Åke Lidén lyfter fram i en liten rapport från ett pågående arbete om inlandets kulturhistoria.

Mörtsell skötte flera kommunala uppdrag på 1860-talet i den då nybildade Malå kommun och han var ledamot av Riksdagens andra kammare 1869–71. Dessutom engagerade han sig i skogsnäringen och var med om att bilda det producentkooperativa Skellefteå Ångsåg AB 1865. I Malå drev Mörtsell bokförsäljning och tillhandahöll förutom religiös litteratur även exempelvis veckotidningar.⁷ Under signaturen "Jakkol Mainos" skrev Johannes Mörtsell i *Norrbottens-kuriren*.⁸

Mörtsell var också musikaliskt bevandrad, vilket naturligtvis var en förutsättning för de jojкупpteckningar han senare gjorde. Han utgav tidigt



Bild 1. Mångsysslaren Johannes Mörtsell (1824–1888) från Malå. Foto i Nordiska museets arkiv.

en koralbok med siffernotskrift för psalmodikon, tryckt i Piteå 1849, och fungerade också som organist i Malå. Av de bevarade kopieböckerna över Mörtsells utgående brev från åren 1863–1886, vilka bevaras i Uppsala universitetsbibliotek, framgår att han under 1860- och 1870-talen gav piano- och orgellektioner.⁹ Han spelade också fiol, som tidigare framgått.

Även på det privata planet var han produktiv. Johannes Mörtsell gifte sig 1859 och tillsammans med hustrun Eva fick han tolv barn, vilka alla uppnådde vuxen ålder.

Johannes Mörtsell har en plats även i den svenska medicinhistorien, som det första beskrivna fallet i landet av den muskelförtvinande neurologiska sjukdom som idag benämns amyotrofisk lateralskleros (ALS). För att söka vård var Mörtsell tvungen att resa till Uppsala 1888, där han avled samma år och också är begravd.¹⁰

Intresset för det samiska

Nära kontakter med samer tycks Johannes Mörtsell ha haft sedan barndomen och därigenom förvärvat omfattande kunskaper i samiska språk. I den publicerade utredningen över släkten Mörtsell framgår inte att de skulle finnas samisk anknytning, men Johannes Mörtsell kom att ägna en ansevärd del av sin verksamhet åt det samiska.¹¹ I början av 1850-talet biträdde Mörtsell prosten Sundelin i Lycksele med en ny samisk översättning av Nya testamentet, och han översatte även psalmboken (otryckt) och gav ut läroböcker med samisk text.¹²

Mörtsell hade en starkt positiv inställning till samiskan. I ett brev år 1884 till biskopen i Härnösand Lars Landgren, till vilken Mörtsell skickat sin psalmboksöversättning, försvaras bruket av samiska inom skola och kyrka. Mörtsell delade den inte ovanliga synen i samtiden på samiskan och samerna som ett utdöende språk och folk, men han ansåg samtidigt att det var en kristelig plikt att behandla samerna med medmänsklig respekt. Undervisningen i skolan skedde huvudsakligen på svenska, men de inackorderade samiska barnen i Malå fick prata sitt modersmål och även läsa böcker på samiska för att förbättra inläringen. Dessutom ville Mörtsell undvika konflikt med äldre samer i språkfrågan, då dessa "älska sitt modersmål och gerna för sin andliga uppbyggelse vilja läsa och sjunga sitt språk", och dessutom "ta illa vid sig om de får höra att lappska inte duger till att predika salighetsläran på".

Mörtsell avslutar sitt försvar för samiskan inför biskopen med en varning mot förutfattade meningar i språkfrågor: "Hvarje språk är mörkt i början, men ljusnar ju mera man öfvar sig däruti. För mig är lappska språket lika ljus som det svenska."¹³

Mörtsells betydelse för den samiska befolkningen i området ökade i och med att han 1861 utsågs till tingstolk för Arvidsjaurs och Arjeplogs lappmarker, vilket gjorde honom till en nyckelperson i deras kontakter med det svenska rättsväsendet. Hans intressen i skogsbruket gjorde honom möjligen betydelsefull även i egenskap av arbetsgivare, eftersom många samer tidvis arbetade i flottningen.¹⁴

Insamlingsverksamheten

Även på det etnografiska området var Johannes Mörtsell aktiv. Från och med 1865 tjänstgjorde Johannes Mörtsell också som guide och tolk vid anatomen och etnografen *Gustaf von Dübens* resor i Lappland, vars resultat presenteras i den inflytelserika boken *Om Lappland och lapparne* (1873).¹⁵ Även den finländske språkforskaren *Otto Donner* besökte och samarbetade med Mörtsell 1874 för sina samiska undersökningar.¹⁶ Vid den här tiden börjar Mörtsell också fungera som mellanhand åt samlare och museer med intresse för samiska föremål. I Artur Hazelius brevsamling i Nordiska museets arkiv dyker Mörtsell upp för första gången 1874 då han sålt samiska föremål till agronomen *Ferdinand Unander*, vilken vidareförmedlade föremålen till Hazelius museum, som grundats ett par år tidigare.¹⁷ Den direkta kontakten med Hazelius tycks ha inletts i slutet av 1880, då den senare efterfrågade ett bidrag till ett planerat, men aldrig utgivet, nummer av serien *Bidrag till vår odlings häfder* med samiskt tema. Mörtsell skickade in en version av samisk rättsuppfattning, uppställd i paragrafer som "den lappska lagen". Artikeln byggde säkerligen på hans erfarenheter från arbetet som tingstolk, där skillnader mellan den svenska statens och samers traditionella rättsuppfattningar framkommit.¹⁸

I samband med en stockholmsvistelse för riksdagsarbete 1881 tillfördes Hazelius samlingar en uppgrävd stenysa, en psalmbok från slutet av 1700-talet samt en samisk sked från Mörtsell.¹⁹ Året därpå kontaktar Mörtsell Hazelius igen angående ett tennbroderad seltyg, vilket Mörtsell slutligen valde att sälja till en annan köpare, som var villig att betala det begärda priset. Som ett slags compensation till Hazelius skickar Mörtsell istället ett

tillägg till sin sedan tidigare insända "lag", men även intressant nog "2^{de} lapska sånger med tillhörande melodier" (se bild 2 och 3). Redan innan dessa två jojkuppteckningar skickades till Hazelius tycks emellertid manuskriptet till "Lapparnes sång" ha kommit honom tillhanda, eftersom Mörtsell i brevet med uppteckningarna 1882 samtidigt meddelar vad han anser vara den rätta texten till den jojk som kom att tryckas som nummer 1.²⁰

I samma brev skriver Mörtsell att hans jojksamlingar är större än vad Hazelius hittills fått ta del av. Mörtsell har "inhämtat och upptecknat 8 särskilda Lapska melodier. Nemligen 1^a Om skriftefadren 2^a Om den fåfänge 3^a Om solen 4^a Om ungdomen. 5^a Om söderlänningar 6^a Den rikes skryt 7^a Namnlös 8^a Skellefteelven. Men det återstår för mig att finna och komplettera orden till desamma. Hoppas dock att snart wara färdig dermed", skriver han.²¹

Hazelius visade intresse för materialet, men Mörtsells komplettering drar ut på tiden, delvis på grund av att han är upptagen med att flytta från Malå till Stensele och att leda arbetet med kyrkobygget där. År 1885 skriver han igen angående sina samlingar av samiska sånger och sagor, och nu fiskar Mörtsell öppet efter ekonomisk ersättning från Hazelius för sitt uppteckningsarbete:

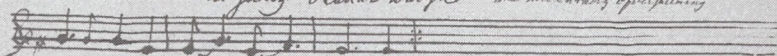
Jag hade samlat åtskilliga lapska sagor och sånger och af de sednare hade jag tillsändt Dig några. De öfriga hvila ännu delvis i mitt minne och i mina fragmentariska anteckningar. [...] Och de lapska sagor och sånger hafva hittills legat i orubbat skick. Jag har under tiden blifvit tveksam till huru jag skulle använda desamma. Under det Du k.[äre] Broder tingade på att bekomma dem, hörde jag Dig aldrig uppgifva huru någon godtgörelse derföre skulle mig tillfalla för mina haf[d]va mödor och forskningar för vinnande af de resultat och frukter som jag funnit inom detta snart sagt fördolda område. Då från andra håll gynnsammare erbjudanden stå mig till buds, är jag tveksam.²²

Vem konkurrenten om Mörtsells folkloristiska material var är inte känt, men Hazelius har på brevet antecknat att han erbjöd Mörtsell 50 kr för ett tryckark och i *Runa* 1888 trycktes "Lapparnes sång". När Mörtsell hade fått publikationen i hand skriver han ett tackbrev där han återigen medsände "originalanledningen till den första lappska sången, som förkomma i Runa", en jojk med "snyltgästen" som referensobjekt samt två samiska sagor. "Originalen till alla dessa har jag på lappska men trodde det vara mera gagn att lemna dem öfversatta på svenska. Några flera sånger och sagor finnas ännu kvar, men hinner ej nu öfversätta dem", skrev Mörtsell till Hazelius.²³ Denna jojk-uppteckning och sagorna har inte gått att återfinna i Nordiska museets arkiv.

af

Orden till en af de redan lämnade lopska fingerna: *vieste, vieste*
~~qvotom qvotom~~ hade jag hört af ett barn, som väl ej kände de
 rätta orden. De rätta orden lyda sålunda: *Peter, pordnam*
ky min gosse
 Kulla kukkas } Och får i samband med fagen; att ropare kommer
 står till fjerran }
 till en lappkäte, der endast en gammal lappgumma fanns komma
 att henne fingo de höra, att hon hade en son, som nyss begifvit
 sig ut i skogen på jakt. Då befälde de gumman att ropande
 besöka honom. Gumman tänkte: kommer han hem, så tege
 de honom bort. Och derför ropte hon fjingande: *Ey min*
gosse! Står, till fjerran, hvar af sonen förflytt, att han
 skulle aflägsan sig och kalla sig *Bald*; till honom finge de
 något annat rop.

En sång "Pietter wältja" med mellanvärdig öfversättning



- L. Pietter wältjan lön mun' main'tjeb!
 L. Petus wän min lön mig bäjan!
 L. Naa kakkak te main'tjin takkat?
 L. Hwad skall du med bäjan göra?
 L. Litab karanafab wuotjit,
 L. Jag will nu den korpen skjuta.
 L. Kusnel' kar nes? Haka hufjes;
 L. Hwar är korpen? I wadets kran,
 L. Kusnel' tradet? Kusnel' haka? Alma werdi,
 L. Hwar är tradet? Man det fälde,
 L. Kusnel' alma? Laidoi tjäkk ti,
 L. Hwar är mannen? Satt på golfut,
 L. Hwar är golfut? Kusnel' läido? Laidojen fjaddi,
 L. Hwar är golfut? Det blef björknis,
 L. Kusnel' laidoi? Wadnem harki,
 L. Hwar är riset? Bäfvern gnagde,
 L. Kusnel' wadnem? Rauri tjegri,
 L. Hwar är Bäfvern? Krop i isen,
 L. Kusnel' rauri? Peime fjäkkli,
 L. Hwar är isen? Sol den smälte,

a) Golfut i lappens sommarkäte består af en bald björknis utfredd på
 den tilljämmande marken.

b) Rauri är skrefis eller is, som har wattenfritt kommit runn under sig.

38

L. Kusnel' peiwe? Patwi' tamfi,
 L. Hwar ar polen? Bakom molnen,
 L. Hwar ar molnet? Kusnel' patua? Kaffjon fjaddi;
 L. Hwar ar molnet? Det blef regnet;
 L. Kusnel' rasjo? Flawi' kälgi,
 L. Hwar ar regnet? Flöt till hafuet,
 L. Kusnel' kaff haws? Fales tjucki,
 L. Hwar ar hafuet? Hvalen fröjde,
 L. Kusnel' fales? Alma wuotji,
 L. Hwar ar hvalen? Mamma sköt den,
 L. Kusnel' alma? Tule wuolgi,
 L. Hwar ar mamma? Si der for han
 L. Skarjah pattan keudonjahijen.
 L. Lax i skotten (ämba) vid auk hängde.
 Järgan wuole. Den öfvergifnet fäng

Lapcha

Äh luontofasjan mo jwo le juoppam
 Te järgai mylle, te wajahe fusta
 Maj täpiliä suuji, maj täpili munji
 Maj jognotijeli, maj kikkataman
 Maj mo le kartem, maj jo deb ottam
 Maj leupetowi, maj tetetowi
 Maj fester mähkäi är maimaine;
 Dauch fester mähkäi myllä aptea järgai
 Kaik unordem unolo te optja jappoi
 Te wajan pätilä, te waimon luodde.
 Dauch jwo le fjadden nan kodet' fjadden,
 Kost madde naitch läh äpka aimon,
 I lam tuottakta i lam tuott ainech.

Ähring pientka

Äh mitt bndarne mig öfvergifnet
 Hos frän minvänder, giv henne följder
 Wäl här jag blifvit, wäl mig hon öföfnet
 Wäl här jag friat, wäl vi trolofats
 Wäl mig hon äktat, jag henne älskat
 Wäl ägning skelle, wäl allt blef kunnigt
 Wäl för att wijas, fram vi öck resten;
 Dauch hon vid kyrkan höllt frän mig vänder
 Äh wäntad glädsje, då blef om örtat.
 Nu blef jag förefelt, nu hjertat wäcker;
 Dauch wänta blifvit för som det blifvit
 Nog finnas ännu qvar många flickor,
 Äh denna ^{ena} ~~flora~~ var gift den andra.

NORDISKA MUSEETS ARKIV
 L.A.818

J. Mörtzell 7/12

Bild 2 och 3. Fram- och baksida av Johannes Mörtzells manuskript med jojkuppteckningar 1882 (Nordiska museet LA 818:4).

Johannes Mörtsell skulle dessvärre inte få möjlighet att översätta fler jojkar. Orsaken skymtar i det sista brevet till Hazelius, där Mörtsell skriver att han måste resa söderut för att söka läkarhjälp, eftersom han blivit förlamad i ena armen. Mindre än en månad senare var han död.

Om jojkuppteckningarna

Såsom framgått är osäkerheten kring Mörtsells jojkinsamling stor. Av hans intressanta – men korta – artikel och brevväxling med Hazelius framgår att minst 15 jojkar med angivna referensobjekt fanns i samlingen (inklusive den namnlösa), varav åtminstone sex är bevarade idag. Av Mörtsells sista brev till Hazelius att döma fanns ytterligare samiska "sånger" i samlingen, men sannolikt rörde det sig inte om något större antal.

Det är heller inte närmare känt när, var, hur eller efter vem som Mörtsell gjorde sina jojkuppteckningar. Före slutet av sommaren 1882 hade han i varje fall börjat insamlingen och i brevet till Hazelius 1885 tycks det som att kompletterande insamling fortfarande inte var otänkbart. Med tanke på att Mörtsell tycks ha varit mycket upptagen efter det att han blev kyrkoherde i Stensele 1881 framstår det för mig som mer sannolikt att insamlingsarbetet i stort sett avslutades innan tillträdet. När jojkinsamlingsarbetet inleddes är emellertid oklart.

Ingen närmare proveniens anges för uppteckningarna, i artikeln presenteras de istället som exempel på "lapparnas nationela [sic] sång". Enligt uppgift från Krister Stoor, jojkare och lektor vid Centrum för samisk forskning vid Umeå universitet, är språket i uppteckningarna umesamiska, och melodistilen i jojkarna utesluter heller inte en sydsamisk proveniens. Detta tyder på att jojkarna sannolikt är upptecknade i Mörtsells närområde, i Malå-trakten. I likhet med mycket av den tidiga svenska folkviseinsamligen under 1800-talet är personerna som förmedlade jojkarna okända. Den enda information Mörtsell ger om uppteckningarna är att de två första som trycktes i artikeln upptecknats efter samiska "vallhjon", varav den ena var ett barn.

Vid en jämförelse med Karl Tirén så är en skillnad dem emellan att Mörtsell behärskade samiska mycket väl, och snarare hade en tyngdpunkt åt det textliga, medan Tiréns tonvikt låg mer åt det musikaliska hållet. Där Tiréns jojkuppteckningar från Malå oftast innehåller få ord och mycket jojk på stavelser, är samtliga texter hos Mörtsell längre, inte minst de otryckta

jojkarna i brevet från 1882 (bilaga 1 och 2). Mörtsell skriver visserligen i sin artikel att "tonfallen i sången äro det väsentliga; ord inläggas för tillfället efter behag", men samtidigt tycks han också anse att det fanns texter till sångerna som var de korrekta, vilket exempelvis framkommer av korrigeringen av texten till den första jojken upptecknad efter ett barn, "som väl ej kände de rätta orden".²⁵

Melodierna i Mörtsells samling är ganska typiska för stilsiktigt inom sydsamiska jojkmelodier: korta motiv inom ett litet ambitus, som mest en sext, vilka upprepas. Melodierna har ofta tydliga höjdtoner som fungerar som strukturella stöttepelare. Enligt min mening har Mörtsell också uppmärksammat den asymmetriska – eller sammansatta – taktarten i vissa jojkar, vilket han indikerat med en konsekvent utplacering av fermat.²⁶ Jojk nr 1 i *Runa* bör alltså snarare tolkas som att den går i 11/8-takt, samt nr 2 och 3 avspeglar melodier i 7/8-takt. Denna problematiska asymmetri var ju något som Karl Tirén uppmärksammade och också kämpade med för att kunna återge i sina jojkuppteckningar.

Till skillnad från en del av sina samtida kollegor inom kyrka och väckelse har Johannes Mörtsell inte något direkt negativt att säga i sin artikel om jojk i sig eller om samernas musikaliska förmågor; tvärtom. Den enda invändningen han har är emot hur det låter när flera berusade samer samtidigt framför olika jojkar. Visserligen tycks inga av de jojkar han upptecknat vara direkt förknippade med samiska traditionella religiösa föreställningar, men uppfattningen om att jojk skulle var syndigt är frånvarande.

När Mörtsell exemplifierar hur personjojkar skapas gör han det intressant nog med exempel på hur två etniska svenskar fått sina musikaliska jojkgestaltningar. Historien om den fiolspelande prästen syftar sannolikt inte på någon annan än Mörtsell själv, med tanke på Tiréns anteckning om tillkomsten av denna jojk som citerades inledningsvis. Det andra exemplet tar upp en melodi som idag är mest känd till texten "Blinka lilla stjärna"!

Avslutningsvis kan konstateras att Johannes Mörtsell var en upptecknare med särskilda förutsättningar för att dokumentera jojk, både vad förkunskaper och attityd beträffar. När jojkinsamlingens historia kommer att skrivas förtjänar författaren bakom den första vederhäftiga svenska jojkpublikationen en mer framträdande position än vad han hittills haft.

Noter

- ¹ En föredragsversion av den här artikeln presenterades vid jojkkonferensen i Umeå 2–3 september 2010, i samband med att 100-årsminnet uppmärksammades. Ett stort tack till alla de som kommenterade mitt föredrag. Ett särskilt tack till universitetsbibliotekarie Åke Lidén, Umeå, som delat med sig av excerperat material ur Mörtsells bevarade brevkopieböcker från åren 1863–1886, vilka omfattar omkring 2 000 sidor.
- ² Om Karl Tirén och hans jojkinsamling, se Ternhag 2000. Om Maria Persson[-Johansson], se Stenman 1996.
- ^{2b} Karl Tirén primäruppteckningsbok i Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå (DAUM 9087:46). Tack till forskningsarkivarie Staffan Lundmark för hjälp med material!
- ³ Mörtsell 1888. Minnesbladet *Runa*, som endast kom ut 1888, har inget att göra med den av Richard Dybeck redigerade tidskriften med samma namn, som gavs ut 1824–1874.
- ⁴ Haeffners artikel är senare omtryckt bland annat i Ronström & Ternhag 1994. Om Haeffners och andra tidiga 1800-talsuppteckningar av jojk, se Hæger 1955.
- ⁵ Edström 1978, s. 2. I avhandlingen använder sig Edström av Mörtsell som källa beträffande många olika aspekter av den samiska musikkulturen. Se även Edström 1993, s. 16. Mörtsell förekommer inte i Kjellströms, Ternhags & Rydvings översiktsbok *Om jojk* (1988), men hans artikel ingår i bokens jojkbibliografi. Mörtsells artikel används även som källa i K-B Wiklunds *Lapparnes sång och poesi* (1906), som var en stark inspirationskälla för Karl Tirén.
- ⁶ Bygdén 1926, s. 5 ff
- ⁷ Lidén 2008
- ⁸ Bygdén 1926, s. 7
- ⁹ Uppgift i e-brev från Åke Lidén 2010-05-18. Bland de musikalier som Mörtsell beställde fanns en del av J. P. Cronhamns utgåva *Sjung! 200 äldre och nyare omtyckta sånger vid piano*.
- ¹⁰ Lidén 2008
- ¹¹ *Släkten Mörtsell* (1985)
- ¹² Bygdén 1926, s. 5 ff
- ¹³ Brev Mörtsell till biskop Landgren 4/9 1884, Johannes Mörtsells brevkopiebok 4, handskriftsavdelningen Uppsala universitetsbibliotek. Biskop Landgren var personligen ingen motståndare till jojkning. I *Die lappische Volksmusik* berättas att biskopen vid ett besök i Vilhelmina 1876 ska ha uppmanat skolbarnen att öva sig i jojkning (Tirén 1942, s. 37 fotnot 2).
- ¹⁴ Lidén 2008 samt uppgift från Inger Stenman och Jörgen Stenberg vid jojkkonferensen i Umeå 2 september 2010.
- ¹⁵ Lidén 2008
- ¹⁶ Donner 1876, s. 4 ff
- ¹⁷ Nordiska museets föremålssamling NM 5649–53
- ¹⁸ Brev Mörtsell till Hazelius 9/11 1880, Hazelius arkiv, Nordiska museet.

- Lagtexten i Nordiska museets arkiv, LA 66. Texten tycks ha varit tryckt under Mörtsells signatur Jakkol' Mainos i *Norrbottnens-Kuriren* 1870 (se LA 818), och återutgavs med kommentarer av Ernst Manker i *Västerbotten* (1940).
- ¹⁹ Nordiska museets föremålssamling NM 30238–40
- ²⁰ Brev Mörtsell till Hazelius 7/8 1882, Hazelius arkiv, Nordiska museet. Lagkompletteringen finns idag i museets arkiv som LA 113, medan bilagan med jojckarna finns som LA 818:3–4. Manuskriptet till "Lapparnes sång" har inte återfunnits i Nordiska museets arkiv.
- ²¹ Brev Mörtsell till Hazelius 7/8 1882, Hazelius arkiv, Nordiska museet
- ²² Brev Mörtsell till Hazelius 20/11 1885, Hazelius arkiv, Nordiska museet
- ²³ Brev Mörtsell till Hazelius 8/6 1888, Hazelius arkiv, Nordiska museet
- ²⁴ Samtal och e-postkontakt med Olle Edström och Krister Stoor i samband med jojckkonferensen i Umeå 2–3 september 2010.
- ²⁵ Nordiska museets arkiv LA 818:4
- ²⁶ För olika stilarter av jojckmelodier, se Edström 1993

Källor och litteratur

Otryckta källor

Nordiska museets arkiv, Stockholm

Accessionskatalog över föremål

Artur Hazelius brevsamling

Lappska arkivet: LA 66, LA 113, LA 818

Uppsala universitetsbibliotek, handskriftsavdelningen

Johannes Mörtsells brevkopieböcker 1863–1886

Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå

Notbok ur Tirénsamlingen, DAUM 9087:46

Elektroniska källor

"Åke Lidén om Johannes Mörtsell och hans brev." [2008] www.svenskakyrkan.se/default.aspx?di=154201 (hämtat 2010-09-17)

E-brev från Åke Lidén, Umeå, 2010-05-18

E-brev från Krister Stoor, Umeå, 2010-09-09

Tryckta källor och litteratur

- Bygdén, Leonard 1926. *Hernösands stifts herdaminne. Bidrag till kännedomen om prästerskap och kyrkliga förhållanden till tiden omkring Luleå stifts utbrytning*. D. 4. Uppsala: Almqvist & Wiksell
- Donner, Otto 1876. *Lieder der Lappen*. Helsingfors
- Edström, Olle 1978. *Den samiska musikkulturen: en källkritisk översikt*. (diss.) Göteborg: Göteborgs universitet
- Edström, Olle 1993. "Jokens stilarter: ett bidrag till samernas förhistoria?" *Sumlen* 1990–1991, s. 9–46
- Haeffner, Johann Christian Friedrich 1994. "Anmärkningar öfver gamla nordiska sången." I: Ronström, Owe & Ternhag, Gunnar (red.), *Texter om svensk folkmusik*, s. 37–44. Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien
- Haeger, Ellika 1955. "Om de första jojkingsuppteckningarna i Sverige." *Svensk tidskrift för musikforskning*, s. 146–155
- Kjellström, Rolf, Ternhag, Gunnar & Rydving, Håkan 1988. *Om jojk*. Hedemora: Gidlunds.
- Lidén, Åke 2008. Se elektroniska källor ovan.
- Mörtsell, Johannes 1888. "Lapparnes sång". *Runa. Minnesblad från Nordiska museet*, s. 10–11 Stockholm: Nordiska museet.
- Mörtsell, Johannes 1940. "Lagar, af ålder gällande hos lapparne." *Västerbotten*, s. 1–10
- Släkten Mörtsell* 1985. Lycksele
- Stenman, Inger 1996. "Maria Persson-Johansson från Luokta-Mavas sameby. Karl Tiréns informant och 'nyckel' till jojkningens värld i 1910-talets Sápmi/Sameland." *Noterat* 2, s. 86–106
- Ternhag, Gunnar 2000. *Jojksamlaren Karl Tirén*. Umeå: Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet
- Tirén, Karl 1942. *Die lappische Volksmusik*. (Acta Lapponica 3). Stockholm: Gerber
- Wiklund, K-B 1906. *Lapparnes sång och poesi*. Uppsala: W. Schultz

Marjory Kennedy-Fraser (1857–1930) och Hebridernas sånger

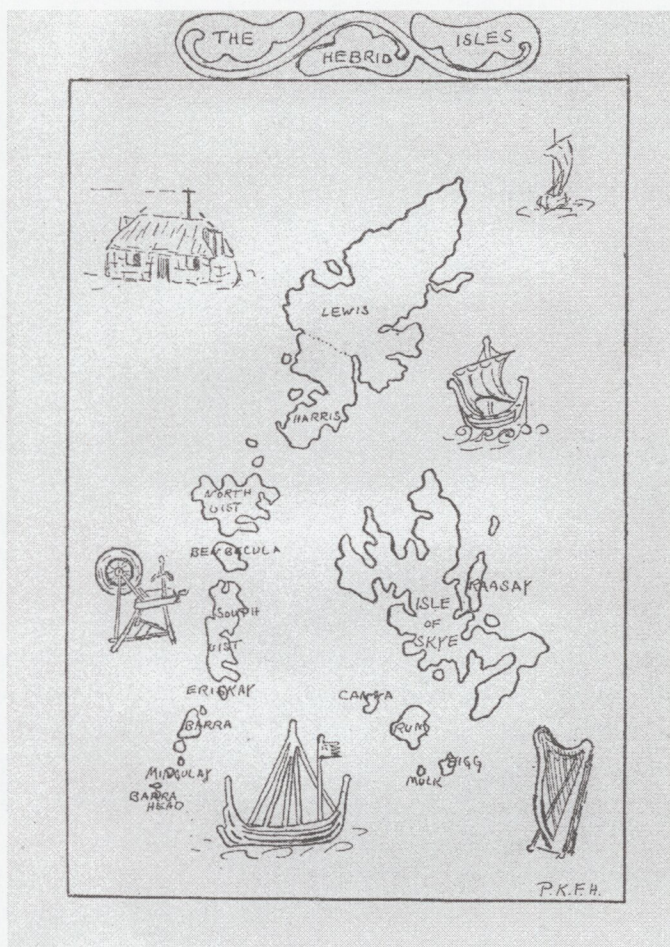
**Ett porträtt av en skotsk musiker, kulturentreprenör,
suffragett och musikforskare**

Per Ahlander

Inledning

När Marjory Kennedy-Fraser klivit iland på Eriskay en regnig kväll i början av augusti 1905, och i det tilltagande mörkret vandrade genom det våta gräset mot kapten John McInnes hus, anade hon inte att den värld hon nu steg in i skulle hålla henne i sitt grepp under resten av hennes liv: "Silent figures moved quietly about in the dim, fading light – now a man, now an old woman, now a dog – all with the characteristic quiet gait of the Western Highlander."¹ Eriskay, en av de mindre öarna i de Yttre Hebriderna, strax söder om South Uist, syns tydligt från den större ön i norr, men det drygt halvkilometerbreda sundet som skiljer dem åt är en häkkittel av för-rädiska undervattensrev och kraftiga tidvattenströmmar och den lilla ön förblev svårtillgänglig ända fram till år 2000, då en fast vägförbindelse öppnades. I början av 1900-talet, när Marjory Kennedy-Fraser besökte ön för första gången, var det mesta fortfarande mycket ålderdomligt. Där fanns bara tre modernare hus – förutom prästen, skolläraren och John McInnes bodde befolkningen i traditionella "black houses", där röken från den öppna elden på det stampade jordgolvet fick söka sig ut bäst den kunde genom springorna i torvtaket.

Den första kvällen, när Marjory och hennes vänner väl satt sig till bords hemma hos sin värd, sjöng husets fjortonåriga dotter, Mary McInnes, några traditionella sånger för gästerna – däribland "An Eriskay Love Lilt" och "Eriskay Lullaby" som sedermera blev två av Kennedy-Frasers mest kända arrangemang av gaeliska sånger² – och Marjory tyckte att hon hade rest, "[i]n a little over twenty-four hours [...], out of the twentieth century back at least into the 1600's". "Of all my varied experiences by sea or land", skrev hon långt senare i sin självbiografi, "none ever thrilled me as did this Eriskay one."³



Patuffa Kennedy-Frasers karta över Hebriderna, (Kennedy-Fraser 1929b).

Det var på uppmaning av den skotske konstnären John Duncan (1866–1945) som Marjory Kennedy-Fraser hade rest ut till den karga ön väster om Skottland sommaren 1905. De hade lärt känna varandra under 1890-talet, när de båda medverkade i biologen och stadsplaneraren Patrick Geddes (1854–1932) Edinburgh Summer Meetings, en serie innovativa sommarkurser på universitetsnivå där framförallt lärare under några sommarveckor kom till Edinburgh för att ta del av ett omfattande program av föreläsningar, seminarier, kulturella evenemang och sociala aktiviteter. John Duncan,

en av portalfigurerna inom Celtic Revival-rörelsen i Skottland, ledde avdelningen för bildkonst, medan Marjory Kennedy-Fraser ansvarade för musikföreläsningarna och konserterna. Åter i Skottland efter några år som konstprofessor i Chicago ville John Duncan prova på att leva i en genuint gaelisk miljö och samtidigt lära sig det gaeliska språket ordentligt. Under sommarhalvåret 1904 och 1905 hyrde han därför in sig för att måla och samla inspiration på det isolerade Eriskay, som ligger mitt i den katolska delen av de Yttre Hebriderna – dit reformationen aldrig nådde fram. I Skottland har den katolska kyrkan – sant eller osant – generellt ansetts mer positivt och tolerant inställd till folkkultur och musik än de dominerande reformerta kyrkorna och dessutom var Eriskays katolske pater, Allan McDonald (1859–1905), vid sidan av sitt prästerliga kall, en välkänd expert på det gaeliska språket och kulturen.⁴ Ön hade alltmer börjat uppmärksammas för sin ålderdomliga kultur och sina många bevarade traditioner, vilket bidrog till att det blev just där som John Duncan valde att slå sig ned.

The Kennedys

Marjory Kennedy-Fraser var fyrtioåttio år 1905 och en väletablerad musikprofil i Edinburgh, där hon var verksam som piano- och sångpedagog, ackompanjör, musikkritiker, författare och föredragshållare. Hon föddes i Perth 1857, men tillbringade uppväxtåren i London och Edinburgh, när hon inte deltog i familjens många årlånga turnéer världen runt – hennes far var den kände skotske tenoren David Kennedy (1825–1886). Fadern hade särskilt inriktat sig på Lowland Scots-sånger och poeten Robert Burns produktion, och kom att bli den ledande sångaren i sin genre – välkänd inom hela det brittiska imperiet för sina Songs of Scotland-program. Även de många barnen blev involverade i familjens turné- och konsertverksamhet och i olika konstellationer framträdde The Kennedys flitigt runt om på de brittiska öarna: i de stora konsertsalarna i London, Edinburgh och Glasgow såväl som på småorter i norra Skottland och på Irland. Deras många utlandsturnéer, däribland en fyra och ett halvt år lång världsturné, tog dem till Kanada, USA, Australien, Nya Zeeland, Sydafrika och Indien. Marjory Kennedy, sannolikt den musikaliskt mest talangfulla av de elva syskonen, debuterade som pianist 1870, tolv år gammal, och var därefter sin fars och familjeensemblens pianist under sjutton år. Hennes storsyster Helen Kennedy var emellertid

också en skicklig pianist, som kunde rycka in när så krävdes, och systrarnas gemensamma framträdanden var mycket uppskattade, då de rev ned applåder med Marjorys fyrhändiga arrangemang av kända skotska melodier. Under de dryga två år Marjory studerade sång i Milano fick Helen en tid helt överta rollen som ackompanjör.

David Kennedy avled under en turné i Kanada 1886 och därmed splittrades familjeensemblen, men flera av syskonen fortsatte emellertid som professionella musiker – några på heltid, några vid sidan av andra verksamheter. Marjory, som publicerade en biografi över sin far efter hans



Den skotske tenoren David Kennedy, Marjory Kennedy-Frasers far, (Kennedy 1887).

bortgång,⁵ gifte sig 1887, fick två barn och flyttade till Glasgow, där hennes man, Alec Fraser (1857–1890), blivit rektor för en teknisk skola. Han led emellertid av tuberkulos och redan i november 1890 avled han i sviterna efter en lunginflammation. Som änka, med två små barn att försörja, återvände Marjory Kennedy-Fraser till sin mors hem i Edinburgh, där hon började arbeta som piano- och sångpedagog, och från hösten 1891 annonserade hon regelbundet bland stadens övriga privata musiklärare i *The Scotsman*.

Efterfrågan på privat musikundervisning var stor vid den här tiden, och även om Marjory säkert hade föredragit en mera inspirerande sysselsättning än att ge sång- och pianolektioner till medelklassens ofta måttligt roade döttrar, var det en säker inkomstkälla, vilket var viktigt för en ensamstående familjeförsörjare. Periodvis arbetade hon även som musiklärare i olika skolor i staden.

Emellanåt hade hon dock tillfälle att själv framträda, inte minst vid de många musikevenemang hon arrangerade inom ramen för Edinburgh Summer Meetings. Många olika perioder och musikstilar ägnades uppmärksamhet och utrymme genom åren, däribland de tidiga madrigalerna, Schuberts och Schumanns sånger, fransk opera, och de då moderna kompositörerna Wagner och Brahms. Föreläsningarna var alltid rikt illustrerade med musikexempel och Marjory Kennedy-Fraser medverkade ofta själv, förutom som föredragshållare, både som solist och som ackompanjötör till de sångare och instrumentalister hon engagerat.

Intresset för det keltiska

Sommaren 1894 skulle temat för två av Summer Meeting-konserterna vara keltisk musik, och när Marjory arbetade med programförberedelserna fick hon låna ett exemplar av den franske musikprofessorn Louis Albert Bourgault-Ducoudrays (1840–1910) nyligen utgivna samling av folksånger från Bretagne, *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne*,⁶ baserad på det dokumentationsprojekt av bretagnisk folkmusik Bourgault-Ducoudray lett sommaren 1881, på uppdrag av den franska staten. Materialet fascinerade henne, och hon började tänka att ett liknande projekt kanske skulle vara möjligt att genomföra även i de gaelisktalande delarna av Skottland – kanske skulle hon till och med kunna göra det själv.

Marjory Kennedy-Frasers intresse för den gaeliska sångskatten började

dock redan 1882, intressant nog efter en tids studier vid Mathilde Marchesis (1821–1913) berömda sångskola i Paris, där hon fascinerats av den kosmopolitiska miljön. Åter i Skottland inspirerade det henne att börja sjunga på gaeliska – det språk hennes förfäder en gång talat. Hon hade visserligen inte själv vuxit upp i någon gaelisktalande miljö, men både hennes fars och mors familjer härstammade från de gaeliska delarna av Skottland, och hennes egen morfar, som arbetat inom jordbruket i trakten av Perth, hade inte lärt sig engelska förrän i tonåren. Som så många andra gaelisktalande skottar vid den tiden hade han emellertid både blivit illa behandlad och känt sig mindervärdig på grund av sitt modersmål, bittra minnen som gjorde att han även som äldre tog avstånd från gaeliskan och därmed också vägrade ge sin dotterdotter någon språkhjälp. Hon fick dock stöd på annat håll, och började i stället studera både språk och sånger för den gaeliska poeten och folklivsskildraren Mary Mackellar (1834–1890).

Det skotska musikförlaget Logan & Co. hade vid den här tiden börjat publicera gaelisk musik, bland annat en serie populära sånger arrangerade för röst och piano,⁷ och av dessa började Marjory nu göra egna arrangemang för tre lika röster a cappella, vilka hon framförde tillsammans med två av sina systrar. Det var en populär ensembleform på den tiden och arrangemangen gjorde stor succé och kom snabbt att bli ett stående programinslag på The Kennedys konsertprogram. I takt med det ökande intresset arrangerade Marjory fler och fler sånger, de flesta av gaeliskt ursprung. Det totala antalet är inte känt, men ett handskrivet musikhäfte i Kennedy-Fraser-samlingen i Edinburgh Universitets bibliotek innehåller trettioen arrangemang för tre kvinnliga röster, och 1923, omkring fyrtio år senare, publicerades nio av arrangemangen som separata häften.⁸

De två keltiska konserterna sommaren 1894 gav en snabb överblick över musiken i de sex keltiska områdena: Bretagne, Cornwall, Irland, Wales, Isle of Man och Skottland. Dessutom hade Marjory blivit inspirerad att själv söka efter och dokumentera gaeliska sånger i Skottland. Men hur skulle hon klara av det på egen hand – något officiellt stöd av den typ professor Bourgault-Ducoudray fått av den franska staten var knappast att tänka på i Storbritannien – och var skulle hon börja? Ytterligare tio år skulle det dröja innan hon fick möjlighet att påbörja sitt drömprojekt.

Det var mycket som förändrades i det brittiska samhället under 1890-talet och Marjory Kennedy-Fraser tillhörde avantgardet, följde med i utvecklingen och var kvick att ta tillvara de nya möjligheter som erbjöds. Genom sitt

samarbete med Patrick Geddes och hans hustru Anna, som liksom hon själv var en skicklig pianist, blev hon aktiv inom Edinburgh Social Union, en sammanslutning som i John Ruskins (1819–1900) anda verkade för bättre levnadsvillkor för arbetarklassen, framförallt i den skotska huvudstadens kraftigt förslummade historiska centrum. Marjory och Anna Geddes ledde föreningens underhållningskommitté, vars syfte det var att erbjuda "healthy enjoyments such as music and poetry as opposed to 'brawling and boozing' spare time occupations of the urban poor".⁹ Organisationen var del av den framväxande Arts and Crafts-rörelsen, vilken motsatte sig den allt dominerande industrialismen genom att istället försöka återskapa en livsstil från ett idealiserat förflutet, präglad av småskalighet och hantverksskicklighet. Rörelsen förknippas oftast med England, William Morris (1834–1896) och tidskriften *The Studio*, men den blev inflytelserik i hela Storbritannien – så också i Skottland, där den hade en tydligt lokal profil. Den gaeliska delen av Skottland strävade visserligen inte efter politisk frigörelse och självständighet, men det nyvaknade intresset för det gaeliska språket och den gaeliska kulturen var inte desto mindre en del av den våg av nationalism som vid tiden sköljde över Europa.

Marjory Kennedy-Fraser i samhället

År 1892, när universitetet i Edinburgh till slut öppnade sina portar för kvinnliga studenter, började Marjory Kennedy-Fraser studera musik för professor Frederick Niecks (1845–1924), som tillträtt sin tjänst året innan, och redan 1893 återfinns hon bland dem som avlagt examina och vunnit priser vid institutionen. Någon komplett universitetsexamen skulle det dock aldrig bli, men vid sidan av sin egen pedagogiska verksamhet fortsatte hon under en tioårsperiod att följa professor Niecks undervisning, och de kom att bli nära vänner. De var båda aktiva inom den relativt nystartade Incorporated Society of Musicians, grundad i Manchester 1882. Organisationen hade som syfte att höja musikeryrkets status, genom att dels skapa ett forum för samverkan och dels arbeta för en officiell registrering av behöriga musikpedagoger. Marjory satt i styrelsen för ISM:s Edinburgh-avdelning under tretton år, och vid de månatliga sammankomsterna föreläste hon ibland om sång och sångkompositörer. Runt sekelskiftet tyckte emellertid både hon och professor Niecks att verksamheten hade blivit alltför inriktad på medlemmarnas

egna professionella intressen och att det därför fanns behov av en ny organisation, öppen inte bara för redan yrkesaktiva musiklärare, utan även för musikstuderande och för alla andra som ville följa musikutvecklingen i Europa, lära känna tidens nya kompositörer och diskutera aktuell litteratur. Flera medlemmar stödde förslaget och i januari 1900 grundades Edinburgh Musical Education Society, med Frederick Niecks och Marjory Kennedy-Fraser i styrelsen. Man träffades två gånger i månaden under terminerna och under de första åren föreläste Marjory regelbundet, om både kompositörer och pianopedagogik.

Marjory Kennedy-Frasers EMES-föreläsningar hade blivit mycket uppskattade, men när styrelsen inte samtyckte till hennes förslag att presentera den tyske kompositören Richard Strauss i både ord och toner, bestämde hon sig för att istället producera en egen serie av vad hon kallade "Lecture-Recitals". Evenemangen var ett slags mellanform mellan föreläsningar och konserter, där det musikaliska materialet illustrerades rikligt av olika sångare – några av hennes sångbegåvade bröder och systrar medverkade regelbundet – och det var tydligen det som inte EMES-styrelsen samtyckte till när det gällde Richard Strauss-föredraget, då de uppenbarligen föredrog upplysning framför underhållning. Även om konceptet allmänt uppfattades som modernt, påminde det i mångt och mycket om de musikevenemang Marjory arrangerat redan tio år tidigare, inom ramen för Patrick Geddes Edinburgh Summer Meetings. Skillnaden var att fokus nu helt låg på vokalmusik, samt att biljetterna, vilka även inkluderade lättare förfriskningar, var till allmän försäljning. Songs and Song-writers, det övergripande namnet på konsertserien, blev en omedelbar succé och kom under några år att bli en regelbundet återkommande del av Edinburghs konsertsäsong.

Runt sekelskiftet 1900 var det ytterligt få kvinnor som hade något eget inflytande av betydelse i samhället och som syntes i det offentliga livet annat än som bihang till sina män. Inom de konstnärliga yrkena hade dock flera kvinnor lyckats göra karriär och bli både framgångsrika och välkända. Som professionell pianist hade Marjory Kennedy-Fraser tidigt vant sig vid att stå i rampljuset. Under familjens många turnéer runt om i världen hade hon dessutom fått tillfälle att lära känna både olika länder och kulturer och hade därmed kunnat vidga sina vyer. Redan under 1890-talet hade hon producerat konserter, bedrivit universitetsstudier och suttit i föreningsstyrelser, men nu tog hon steget fullt ut i offentligheten. Flera av hennes skotska sång- och pianoarrangemang hade nyligen publicerats, och ungefär samtidigt med att

Mrs KENNEDY-FRASER,

Teacher of Voice Production and Singing.



Studied Voice Production first in Italy, and later in Paris with Madame Mathilde Marchesi. In addition to careful Voice Placing and attention to Articulation, Mrs Kennedy-Fraser takes Advanced Pupils through a complete Repertoire of English, Italian, French, and German Vocal Music, also

Songs of the Hebrides and Lowland Scots Songs.

TERMS.

10 Lessons of 45 Minutes,	£
Sessional Terms (Three Terms per Session), per term	£

95-a GEORGE STREET, EDINBURGH,
and 7 VINCOMBE STREET, GLASGOW.

Reklamblad Marjory Kennedy-Fraser tryckt upp för att marknadsföra sig som sångpedagog, odaterat men troligen från 1910-talet, (Edinburgh University Library – Centre for Research Collections).

hon lanserade sin egen Lecture-Recital-serie blev hon ansvarig musikkritiker på *Edinburgh Evening News*, den då mest lästa lokala dagstidningen i Edinburgh.

Kvinnor i Storbritannien saknade vid den här tiden fortfarande rösträtt i nationella val, men kampen hade börjat och Marjory drogs snart in i den snabbt växande suffragettrörelsen, där hon lärde känna många andra kompetenta och självständiga kvinnor. Även om hon aldrig kom att tillhöra den militanta minoriteten – "the hard core" – som kedjade fast sig vid offentliga byggnader, kastade sten på poliser och fängslades under tumultartade former, deltog hon i många protestmarscher i både Edinburgh och London och medverkade vid otaliga kampanjmöten. Genom sitt engagemang i kampen för kvinnlig rösträtt fick hon dessutom ett vittförgrenat kontaktnät, vilket hon skulle komma att få stor nytta och glädje av under resten av sitt liv. Så småningom engagerade hon sig även i lokalpolitiken och var under några mandatperioder på 1910-talet ledamot av Edinburgh Parish Council, vilket var ett slags kommunalnämnd med ansvar för lokala frågor, huvudsakligen inom det sociala området, där kvinnor hade rätt att rösta.

Insamlingsarbetet och konserterna

Låt oss återvända till den där regniga augustikvällen 1905 på Eriskay, när Marjory Kennedy-Fraser satt sig till bords i John McInnes hus och lyssnade till hans dotter Marys sång. Av redogörelsen ovan framgår att Marjory redan då hade en lång och framgångsrik karriär att se tillbaka på, men nu hade äntligen det tillfället kommit som hon så länge drömt om och väntat på – det var här och nu hon skulle påbörja sitt insamlingsarbete av gaeliska sånger. Pater Allan McDonald, som visserligen själv mest intresserade sig för öns många berättelser och traditioner, hade insett att det även fanns mängder av värdefullt sångmaterial som borde dokumenteras, och via honom fick Marjory kontakt med öns skickligaste och mest repertoarkunniga sångare. Även om Allan McDonald själv inte hade någon musikalisk kompetens, var han med sina djupa kunskaper i den gaeliska kulturen och med sin goda lokala personkännedom den idealiske samarbetspartnern för Marjory Kennedy-Fraser. Hon å sin sida hade inga svårigheter att snabbt och korrekt notera melodier med hjälp av papper och penna – hennes problem var i stället bristfälliga kunskaper i gaeliska. Visserligen hade hon studerat språket på

1880-talet, men då mest i syfte att kunna uttala och tolka de skrivna sångtexter hon avsåg att framföra vid familjens konserter – någon konversationssträning hade det knappast varit tal om. Nu befann hon sig för första gången i en genuint gaelisktalande miljö, där de allra flesta inte ens hade grundläggande kunskaper i engelska. Dessutom var den gaeliska dialekten på Hebriderna helt annorlunda jämfört med den hon hade kommit i kontakt med tjugo år tidigare. Hon hade emellertid bestämt sig för att komma igång med sitt projekt, och när pater McDonald väl hade introducerat henne sjöng traditionsbärarna villigt sång efter sång för henne. Melodierna tecknade hon noggrant ned och Allan McDonald verkar dessutom ofta ha snabböversatt texterna, så att hon åtminstone kunde skapa sig en uppfattning om och anteckna vad de olika sångerna handlade om. De fullständiga sångtexterna lovade han att skriva ned vid ett senare tillfälle och sända till henne under vintern.

Tillbaka i Edinburgh efter sommarveckorna på Eriskay var Marjory Kennedy-Fraser snart åter fullt upptagen med sin ordinarie yrkesverksamhet. När så Allan McDonald, som lovat hjälpa henne med de gaeliska texterna, hastigt avled i en influensaepidemi i början av oktober samma år, blev sångmaterialet lagt åt sidan. Hösten 1906, när Marjory började planera konserterna i den kommande säsongens Songs and Song-writers-serie, bestämde hon sig emellertid djärvt för att ägna ett av konserttillfällena åt sångerna från Hebriderna. Sina noggranna musikaliska noteringar sedan vistelsen på Eriskay året innan hade hon visserligen i gott förvar, men de var ännu nästan helt obearbetade och de flesta gaeliska texterna saknades. Viss hjälp hade hon troligen fått av några gaelisktalande personer i bekantskapskretsen, men det var ändå långt ifrån tillräckligt för ett framförande på originalspråket. Nu var det ju emellertid hennes avsikt att introducera sångerna i ett konventionellt klassiskt konsertsammanhang, där vid den här tiden det mesta, oavsett ursprung, framfördes på engelska – så även de flesta tyska Lieder. Hon bestämde sig därför för att skriva egna engelska texter, löst baserade på de anteckningar hon hade gjort om sångernas innehåll. Även om hon själv inte utgav sig för att vara någon poet hade hon lätt för att skriva, och hon hade dessutom förmågan att anpassa text till musik – genom åren hade hon både förbättrat och skrivit om många omusikaliska, mediokra engelska översättningar för att bättre kunna göra kompositörernas intentioner rättvisa. Det var dock hennes musikaliska bearbetning av det nedtecknade materialet som var helt avgörande för om försöket skulle få någon framgång. Från de sena tonåren hade Marjory Kennedy-Fraser regelbundet arrangerat sånger

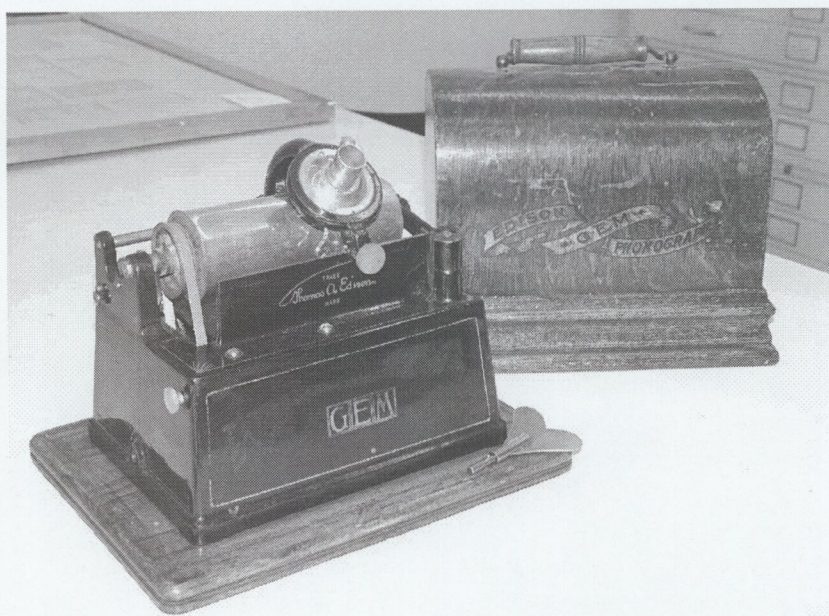
både a cappella och med pianoackompanjemang, och hon hade också skapat många två- och fyrhändiga pianoarrangemang baserade på olika skotska melodier. Flera av hennes arbeten hade även kommit ut i tryck, däribland den pianistiskt ekvilibristiska *Scots Folk-Tune Suite* från 1899,¹⁰ och hon var otvivelaktigt en både erfaren och kompetent arrangör av traditionell musik. De gaeliska sångernas modala karaktär hade vällat stora problem för dem som tidigare försökt skapa instrumentalackompanjemang i enlighet med harmonilärans standardregler, men Kennedy-Fraser lyckades med att finna ett tonspråk som tonalt och innehållsmässigt passade sångerna väl, eftersom hon var väl insatt i både Richard Wagners och Richard Strauss komplexa kompositionstekniker, och dessutom väl kände till Claude Debussys musik. Marjory Kennedy-Fraser's lätt impressionistiska arrangemang, som är både pianistiskt och kompositionstekniskt skickligt gjorda, är väl värda en plats i den omfattningsrika senromantiska vokalrepertoaren från Europas alla hörn, som ju innehåller en stor mängd arrangerade folkvisor.

Vid sin hebridiska Lecture-Recital den 9 februari 1907 kunde Marjory presentera fjorton sånger, vilka hon framförde tillsammans med sin syster, mezzosopranen Margaret Kennedy (1865–1951). Konserten väckte stor uppmärksamhet. De flesta i publiken hade säkerligen hört åtminstone några gaeliska sånger tidigare, men att uppleva dem som del av en konsertserie, presenterade jämsides med sånger av kompositörer som Schubert, Schumann, Brahms och Grieg, det var något helt nytt och oväntat. Tidningsrecensionerna var mycket positiva och Marjory Kennedy-Fraser skrev själv längre fram att evenemanget "aroused such interest that I felt justified in confining myself in the future to Hebridean research and song".¹¹ På egen bekostnad tryckte hon upp sångarrangemangen och sålde dem separat. När hon och hennes syster gav en liknande konsert i Glasgow den 1 november 1907, framgick det av programbladet att fyra av sångerna fanns till försäljning, medan ytterligare fem var "in the press".

Sommaren 1906 hade Marjory Kennedy-Fraser andra resplaner, men året därpå, i slutet av juli 1907, återvände hon till Eriskay, den här gången tillsammans med sin tonåriga dotter Patuffa. Liksom vid det första besöket hyrde hon in sig hos kapten John McInnes, men sommaren 1907 var hon och hennes dotter de enda besökarna på ön. Under sin första Eriskay-vistelse hade Marjory varit hänvisad till att teckna ned alla melodierna manuellt, men inför sitt andra besök hade hon införskaffat en Edison Bell-fonograf för att istället kunna spela in sångarna. Dels underlättade det naturligtvis

dokumentationsarbetet, men inspelningarna skulle också kunna fungera som bevis för att melodierna verkligen var genuina och inte hennes egna skapelser, vilket en del Edinburghbor hade antytt. Hon blev därmed en av de första musikkorskarna i Storbritannien som använde sig av inspelningsutrustning i sitt fältarbete.¹²

Marjory Kennedy-Fraser kom genom åren att göra ett stort antal fonografinspelningar, från det första försöket sommaren 1907 fram till slutet av 1920-talet. De flesta tillkom under hennes regelbundet återkommande sommarvistelser på öarna i de Yttre Hebriderna, men hon spelade också in på andra platser i Skottland, och några gånger även i sitt eget hem i Edinburgh, där hon ibland fick besök av traditionsbärare. Av arbetsmarknadsskäl sökte sig många öbor under början av 1900-talet till de större skotska städerna, och under första världskriget var det många unga soldater som var på genomresa. Genom den donation Marjory Kennedy-Fraser gjorde till Edinburgh University under våren 1930, när hennes cancersjukdom nått ett hopplöst stadium, har de flesta av hennes många inspelningar bevarats till



Kennedy-Frasers "Edison 'Gem' Phonograph", utan sitt horn, (The University of Edinburgh Cultural Audit Collection).

eftervärlden. Förutom de 325 vaxcylindrarna och Kennedy-Frasers kompletta inspelningsutrustning består samlingen av mängder av arbetsmaterial, korrespondens och musikaler, och den utgör därmed en rik och omfattande källa för forskning.¹³

Förutom Eriskay besökte Marjory Kennedy-Fraser sommaren 1907 även Barra, den större ön i söder, vilken skulle komma att bli hennes andra viktiga källa för insamlandet av gaeliska sånger i den skotska övärlden. Hon hade hoppats att också kunna ta sig till den ytterst otillgängliga ön Mingulay, men därtill gavs det aldrig någon möjlighet. Efter framgången med konserten i



Några av Kennedy-Frasers vaxcylindrar, inspelade på Skye, (The University of Edinburgh Cultural Audit Collection).

Edinburgh och den begynnande publiceringen började hennes gaeliska sångprojekt bli alltmer känt och hon och hennes syster blev inbjudna att framträda i många olika sammanhang. Deras medverkan vid den stora Pan-Celtic Congress, som arrangerades i Edinburgh under hösten 1907, ledde till en inbjudan att presentera sångerna vid ett liknande evenemang i London 1908, och vid det tillfället fanns det en representant för det kända musikförlaget Boosey & Co. i publiken.¹⁴ Förlaget åtog sig att publicera vad som skulle komma att bli den första volymen av *Songs of the Hebrides*. Sångerna – nu i Kennedy-Frasers arrangemang för röst och piano – skulle ha både gaelisk och engelsk text, och nu insåg Marjory att hon var tvungen att se sig om efter en samarbetspartner som kunde hjälpa henne med den gaeliska delen av projektet. Genom rekommendationer fick hon kontakt med Kenneth Macleod (1871–1955), en gaelisktalande teolog och författare, som, utan att ännu vara prästvigd, försörjde sig som hjälppräst i olika småförsamlingar runt om i Skottland.¹⁵ Samarbetet dem emellan skulle visa sig bli både långvarigt och givande, och efter ytterligare resor ut till öarna och ett intensivt arbete med musikalisk arrangering, textbearbetning, översättning, redigering och korrekturläsning kom volymen ut som planerat i maj 1909. Förutom ett fylligt förord, gaeliska uttalsanvisningar och kortare introduktioner till några av sångerna, innehåller samlingen sammanlagt fyrtiofem sånger och är dedicerad "To the Women of the Hebrides".¹⁶ Målsättningen med utgivningen framgår klart i Kennedy-Frasers förord, där hon skriver:

The present collection aims at bringing many songs that have never before been published in any form (and a few that have) within the reach of singers who are accustomed to the support of a pianoforte accompaniment, and who, if they will learn to pronounce the original Gaelic, will find themselves amply repaid for their trouble. As for translations, did not Don Quixote trenchantly remark that they were like the wrong side of an embroidery?¹⁷

Redan under hösten 1908 hade några av arrangemangen börjat dyka upp på olika sångares konsertprogram i London, och Marjory Kennedy-Fraser, assisterad av sin syster Margaret Kennedy, presenterade själv materialet vid två konserter i Edinburgh i november det året. Den 7 och 8 maj 1909, i samband med lanseringen av *Songs of the Hebrides*-volymen, gavs två konserter i Steinway Hall i London, där, förutom Marjory och Margaret, även systern Jessie Matthey och brodern John Kennedy medverkade. Sångerna blev ytterst

väl mottagna av kritikerna, i recensionerna av publikationen såväl som i konsertrecensionerna, medan däremot sånginsatserna vid syskonens London-framträdanden inte riktigt ansågs motsvara de högt ställda förväntningarna. Margaret Kennedys sång kritiserades relativt ofta; till Marjory Kennedy-Fraser's sångförmåga var kritikerna ibland också tveksamma, medan däremot hennes pianospel och talade introduktioner alltid gavs de yppersta lovord. Efter konserterna i London skrev *The Times* i sin recension:

There are a number of very beautiful melodies among Mrs. Kennedy-Fraser's collection, and they represent widely different types, from the simple "Mermaid's Croon" in the major key to the "Ballad of Macneill of Barra", with its expressive minor seventh suggesting the mixolydian mode, and the "Water Kelpie's Song", which covers a wider range. They have been very carefully arranged with artistic and appropriate piano accompaniments, and Mrs. Kennedy-Fraser's descriptions of the people and the places from which they come gave additional interest to their performance.¹⁸

I samband med de båda London-konserterna blev Marjory Kennedy-Fraser inbjuden till en av den irländske författaren William B. Yeats litterära aftnar, och Yeats, som själv fann en stor del av sin inspiration i den iriska kulturen, var mycket intresserad av de gaeliska sångerna hon samlat in.

Marjory fortsatte som tidigare med att undervisa i sång och piano, men då framgångarna med den första sångvolymen ledde till många konsert- och föreläsningsengagemang runt om i Storbritannien, var hon ofta på resa. Nu en auktoritet inom sitt område, blev hon dessutom regelbundet inbjuden att föreläsa och leda sammankomster och diskussioner i hemstaden Edinburgh. Ett officiellt erkännande av hennes arbete med de gaeliska sångerna kom 1911, då hon erhöll ett slags statlig pension. Hennes forskningsarbete hade legat nere en tid, men nu återupptog hon sitt sökande efter sånger och började åter regelbundet besöka öarna i de Yttre Hebriderna.

Både Marjory Kennedy-Fraser och Kenneth Macleod hade planer på en uppföljande andra volym av sånger, men då de båda insåg att detta skulle kräva mycket tid och resurser, publicerade de i stället *Sea Tangle*, ett mindre häfte om nio sånger,¹⁹ vilka de avsåg att låta ingå i en eventuellt senare utkommande större samling. Även om den nya publikation kanske inte rönt samma uppskattning som *Songs of the Hebrides* hade gjort 1909, följdes den upp med konserter både i London och i Edinburgh. Hösten 1913 kom det så en

inbjudan från New York att presentera sångerna vid en konsert arrangerad av stadens MacDowell Society, och Marjory och hennes dotter Patuffa lämnade Skottland för några vinterveckor i Nordamerika. Efter framträdandet i New York gav de konserter vid Princeton- och Cornell-universiteten och i Boston, innan de fortsatte till Halifax i Kanada, där Marjory Kennedy-Fraser's syster Helen var gift och bosatt.

Storbritanniens inträde i första världskriget i augusti 1914 förändrade i ett slag livet för de allra flesta briter. För Marjory Kennedy-Fraser innebar det att det inte längre gick att besöka de Yttre Hebriderna, då öarna låg i en militär zon dit inga obehöriga hade tillträde. Hennes tjänst som musikkritiker vid *Edinburgh Evening News* blev snart indragen, men även om efterfrågan minskade, fanns det dock fortfarande en viss marknad både för musiklktioner och för konserter. I krigets spår arrangerades dessutom mängder av välgörenhetstillställningar, vilka, även om de inte direkt bidrog till försörjningen, i alla fall gav musiker och artister en möjlighet att framträda. Allteftersom kriget fortgick blev musikeleverna emellertid färre och färre, och när Marjory fick en inbjudan att återvända till USA i januari 1916 accepterade hon erbjudandet, trots de uppenbara riskerna att korsa Atlanten mitt under brinnande krig. Under nästan ett helt år turnerade hon och dottern Patuffa i både USA och Kanada – först baserade i Chicago, senare i New York. Patuffa, som hade studerat piano i London under flera år, hade vid den här tiden även börjat spela clarsach – en keltisk typ av harpa – vilket var det idealiska instrumentet för att ackompanjera de gaeliska sånger mor och dotter framträdde med. Trots många löften om kommande engagemang valde de emellertid att återvända till Skottland mot slutet av året, medan Atlantseglingar fortfarande var möjliga. Dessutom hade Marjory under sin bortovaro från Skottland erhållit ett större legat efter en förmögen industriman, som stöd för sitt arbete med de gaeliska sångerna, och det var säkert också en bidragande orsak till hemresan.

Efter hemkomsten från USA återupptog Marjory Kennedy-Fraser sitt samarbete med Kenneth Macleod, och under hösten 1917 utkom den andra volymen av *Songs of the Hebrides*, med femtiotre nya sångarrangemang.²⁰ Tidigare det året hade Boosey & Co. även publicerat de första häftena i två serier av pianostycken – *Piano Lyrics* och *Sea Pieces* – som Marjory komponerat, baserade på *Songs of the Hebrides*-materialet.²¹ Hon introducerade själv pianostyckena vid en av förlagets populära London Ballad Concerts i Royal Albert Hall i mars 1917.

Nu gav Marjory Kennedy-Fraser regelbundet konserter i London tillsammans med sin dotter Patuffa och sin syster Margaret. Från 1919 var det åter möjligt att resa till de gaelisktalande öarna utanför Skottlands västra kust, och Marjory återupptog sitt arbete med att samla in sånger, även om det började bli allt svårare att finna nytt material. De äldre kvinnorna som sjungit för henne vid hennes tidigare besök var sedan länge borta, och av den yngre generationen fanns det inte heller många kvar. Många unga män hade stupat i kriget och andra – både män och kvinnor – hade lämnat öarna med förhoppningar om ett bättre liv på annat håll, antingen i det skotska industribältet i söder eller på andra sidan haven. Ett antal sånger lyckades Marjory Kennedy-Fraser dock samla in, och 1921 kunde hon, tillsammans med sin gaeliske redaktör Kenneth Macleod, presentera den tredje volymen av *Songs of the Hebrides*, med femtioen nya sånger.²² Åren som följde var som tidigare fyllda av konserter och föreläsningar. Marjory koncentrerade sig emellertid inte helt på den gaeliska sångrepertoaren, utan föreläste även om och arrangerade en del Lowland Scots-sånger. Hon hade också en ambition att föra vidare sin vid det här laget stora erfarenhet av att framföra och tolka gaeliska sånger, vilket resulterade i ett antal föreläsningar och publiceringen av skriften *Hebridean Song and the Laws of Interpretation*.²³

För sitt arbete med de gaeliska sångerna belönades Marjory Kennedy-Fraser 1924 av den brittiska staten med att utnämnas till Commander of the Order of the British Empire (CBE). 1925 publicerade hon och Kenneth Macleod en fjärde sångvolym, men då Boosey & Co. vid det tillfället inte verkar ha varit intresserade av några fler gaeliska sångsamlingar, gavs *From the Hebrides: Further Gleanings of Tale and Song*, som innehåller fyrtioen sånger, i stället ut av Glasgow-förlaget Paterson.²⁴

Hittills hade *Songs of the Hebrides*-konserterna givits uteslutande i de engelskspråkiga delarna av världen, men i november 1926 framförde Marjory och Margaret ett urval av sångerna i Amsterdam, Haag och Paris. Inbjudan att ge en konsert vid Pariskonservatoriet hade säkerligen kommit från Maurice Duhamel (1884–1940), fransk musikforskare och författare, liksom Louis Albert Bourgault-Ducoudray en expert på musiken i Bretagne. Han var mycket intresserad av Marjory Kennedy-Frasers teorier om den gaeliska musikens modala karaktär, vilka hon diskuterat i de olika sångvolymernas fylliga introduktioner. I sin bok *Les 15 Modes de la Musique Bretonne* hade Duhamel redogjort för hur han uppfattade den modala strukturen i den bretagnska folkmusiken,²⁵ och han uppmanade Marjory att på liknande vis



John Duncans porträttmålning av Marjory Kennedy-Fraser, tempera, (National Galleries of Scotland).

beskriva strukturen i den gaeliska musiken. Resultatet blev det omfattande kapitel som inleder *More Songs of the Hebrides*, hennes femte och sista volym av hebridiska sånger, vilken – förutom det inledande musikteoretiska avsnittet "Some Tunes from my Note Books of 1926–27 in the Outer Isles" – innehåller arton nya sånger.²⁶ Den här gången var det återigen Boosey & Co.

i London som publicerade samlingen, men däremot hade Marjory Kennedy-Frasers mångåriga samarbete med Kenneth Macleod nu brutit samman. Olika uppfattningar om vars och ens arbetsinsats och rättmätiga andel av den ekonomiska ersättningen var sannolikt en av orsakerna till osämjan.

I juni 1928 blev Marjory Kennedy-Fraser utnämnd till hedersdoktor i musik vid University of Edinburgh. Senare samma år representerade hon Skottland vid Nationernas Förbunds första "Congrès des Arts Populaires" i Prag, vilken samlade en stor mängd folkmusikinsamlare och -forskare från hela världen, bland dem Béla Bartók och från Sverige Karl Tirén. Förutom sin medverkan som delegat vid konferensen gav hon flera konserter tillsammans med sin dotter och syster i Prag, Berlin och Wien. Hennes självbiografi, *A Life of Song*, kom ut 1929,²⁷ och det året reste hon också till Kanada för att framträda vid ett antal konserter. I det som skulle bli hennes sista publikation återvände hon till Robert Burns sånger; *Seven Love Songs of Women by Burns*, arrangerade för sång och piano, gavs ut i London 1930.²⁸

Någon avskedsföreställning blev det aldrig för Marjory Kennedy-Fraser. Sista gången hon framträdde på konsertestraden var vid en *Songs of the Hebrides*-konsert i Edinburghs Music Hall den 26 mars 1930, sextio år efter debuten som pianist 1870. Hon avled i sitt hem i Edinburgh den 22 november 1930.

Noter

- ¹ Kennedy-Fraser 1929b, s. 109
- ² Båda sångerna återfinns i den första volymen av *Songs of the Hebrides*. Kennedy-Fraser & Macleod 1909.
- ³ Kennedy-Fraser 1929b, s. 108
- ⁴ För en utförlig skildring av Allan McDonalds liv och poesi, se Black 2002.
- ⁵ Kennedy 1887
- ⁶ Bourgault-Ducoudray 1885
- ⁷ *Collection of Popular Gaelic Songs* (1873–1882)
- ⁸ Kennedy-Fraser 1923
- ⁹ Leonard 1998, s. 7
- ¹⁰ Kennedy-Fraser 1899
- ¹¹ Kennedy-Fraser 1929b, s. 103
- ¹² Det var Percy Grainger (1882–1961) som gjorde de alla första brittiska inspelningarna – i England sommaren 1906 – och Lucy Broadwood (1858–1929) spelade in en del sånger i Skottland i juli 1907. Mellan 1907 och 1909 gjorde Cecil Sharp (1859–1924) och Ralph Vaughan Williams (1872–1958) också en del cylinderinspelningar i England. I ett europeiskt perspektiv var emellertid ingen av dem några egentliga pionjärer – redan 1897 hade Yevgeniya Linyova (1854–1919) börjat spela in polyfoniska folksånger i de europeiska delarna av Ryssland och från 1906 använde sig Béla Bartók regelbundet av fonografen i sitt insamlingsarbete av folkmusik i Ungern. För Yevgeniya Linyovas insamlingsarbete, se Bailey & Lobanov 1999; för Béla Bartók, se Lampert 2001, s. 233.
- ¹³ Artikelförfattarens doktorsavhandling från 2009 är till stora delar baserad på den hittills helt okatalogiserade Kennedy-Fraser-samlingen i Edinburgh Universitys bibliotek. Vaxcylindrarna är fortfarande i relativt gott skick, men de är nu både för ömtåliga och för värdefulla för att kunna avlyssnas med hjälp av den bevarade originalutrustningen. Under 1960-talet kopierades dock alla cylinderinspelningarna till magnetband och dessa kopior finns tillgängliga för intresserade forskare, men tyvärr är ljudkvaliteten dålig och rösterna drucknar ofta nästan helt i bakgrundsbrus och maskinljud. En digitalisering är emellertid planerad inom de närmaste åren, som en del av ett större digitaliseringsprojekt av flera olika ljudarkiv som pågår i Skottland. Projektet, som lanserades officiellt 2006, heter Tobar an Dualchais / Kist o Riches. För information, se <http://www.smo.uhi.ac.uk/dualchas>
- ¹⁴ London-förlaget Boosey & Co., grundat 1816, gick 1930 samman med konkurrenten Hawkes & Son, under det nya företagsnamnet Boosey & Hawkes Ltd.

- ¹⁵ Någon biografi över Kenneth Macleod existerar ännu inte, annat än det introducerande avsnittet i Thomas M. Murchisons antologi av Macleods gaeliska författarskap. Murchisons egen text är dock på engelska. Murchison 1988.
- ¹⁶ Kennedy-Fraser & Macleod 1909
- ¹⁷ Kennedy-Fraser & Macleod 1909, s. xvi
- ¹⁸ "Music. [...] Two vocal recitals", *The Times* 8 maj 1909
- ¹⁹ Kennedy-Fraser & Macleod 1913
- ²⁰ Kennedy-Fraser & Macleod 1917
- ²¹ Kennedy-Fraser 1917a&b. Pianostyckena i de två serierna är tekniskt inte alltför komplicerade och är därför väl lämpade för pianoundervisning. Möjligen hade Marjory Kennedy-Fraser erinrat sig Robert Schumanns *Kinderszenen* och velat skapa någonting liknande, baserat på traditionellt melodiskt material från Skottland.
- ²² Kennedy-Fraser & Macleod 1921
- ²³ Kennedy-Fraser 1925
- ²⁴ Kennedy-Fraser & Macleod 1925
- ²⁵ Duhamel 1911
- ²⁶ Kennedy-Fraser 1929a
- ²⁷ Kennedy-Fraser 1929b
- ²⁸ Kennedy-Fraser 1930

Källor

Otryckta källor

Ahlander, Per G. L. 2009. "Marjory Kennedy-Fraser (1857–1930) and Her Time: A Contextual Study", doktorsavhandling, University of Edinburgh

Litteratur

- Bailey, James & Mikhail Lobanov 1999. "A Collection of Translations of Russian Folk Songs: E. E. Lineva's Visit to America (1892–1896)", *Slavic and East European Folklore Association Journal*, vol. iv: 2
- Black, Ronald (red.) 2002. Eilein na h-Òige: *The Poems of Fr Allan McDonald*. Glasgow: Mungo Books
- Bourgault-Ducoudray, Louis Albert 1885. *Trente mélodies populaires de*

- Basse-Bretagne: Traduction française en vers par Fr. Coppée*, introduction av Bourgault-Ducoudray. Paris: Henry Lemoine
- Collection of Popular Gaelic Songs* (1873–1882). Inverness & Aberdeen: Logan
- Duhamel, Maurice 1911. *Les 15 Modes de la Musique Bretonne*. Paris: Rouart, Lerolle
- Kennedy, Marjory 1887. *David Kennedy – The Scottish Singer: Reminiscences of his Life and Work*. Paisley & London: Alexander Gardner
- Kennedy-Fraser, Marjory 1899. *Scots Folk-Tune Suite*. Glasgow: Paterson
- Kennedy-Fraser, Marjory 1917a. *Piano Lyrics: Book I & Book II*. London: Boosey
- Kennedy-Fraser, Marjory 1917b. *Sea Pieces: Book I & Book II*. London: Boosey
- Kennedy-Fraser, Marjory 1923. *The Kennedy-Fraser Collection of Scots Songs – Gaelic and Lowland: Arranged For Female Voices*, S.S.C. Glasgow: Paterson
- Kennedy-Fraser, Marjory 1925. *Hebridean Song and the Laws of Interpretation*, Festival Booklets, vol. 6. Glasgow: Paterson
- Kennedy-Fraser, Marjory 1929a. *More Songs of the Hebrides*. London: Boosey
- Kennedy-Fraser, Marjory 1929b. *A Life of Song*. London: Oxford University Press
- Kennedy-Fraser, Marjory 1930. *Seven Love Songs of Women by Burns*. London: Boosey
- Kennedy-Fraser, Marjory & Kenneth Macleod 1909. *Songs of the Hebrides And Other Celtic Songs from the Highlands of Scotland: some collected and all arranged for Voice and Pianoforte by Marjory Kennedy-Fraser, Gaelic Editor Kenneth Macleod*, vol. 1. London: Boosey
- Kennedy-Fraser, Marjory & Kenneth Macleod 1913. *Sea Tangle: some more Songs of the Hebrides, collected, edited, translated, and arranged for voice and pianoforte*. London: Boosey
- Kennedy-Fraser, Marjory & Kenneth Macleod 1917. *Songs of the Hebrides: Collected and Arranged for Voice and Pianoforte With Gaelic and English Words*, vol. 2. London: Boosey
- Kennedy-Fraser, Marjory & Kenneth Macleod 1921. *Songs of the Hebrides: Collected and Arranged for Voice and Pianoforte With Gaelic and English Words*, vol. 3. London: Boosey
- Kennedy-Fraser, Marjory & Kenneth Macleod 1925. *From the Hebrides: Further Gleanings of Tale and Song*. Glasgow: Paterson

- Lampert, Vera 2001. "Bartók at the piano: lessons from the composer's sound recordings". I Amanda Bayley (red.), *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge: Cambridge University Press
- Leonard, Sofia (ed.) 1998. *The Photographs for the Survey of Edinburgh by Sir Patrick Geddes*, Catalogue of the Archives of the Patrick Geddes Centre for Planning Studies, vol. 2. Edinburgh: Patrick Geddes Centre for Planning Studies, University of Edinburgh at the Outlook Tower, Castlehill
- Murchison, Thomas M. 1988. "Introduction". I Thomas M. Murchison (red.), *Sgrìobhaidhean Choinnich MhicLeoid: The Gaelic Prose of Kenneth MacLeod*. Edinburgh: Scottish Academic Press for the Scottish Gaelic Texts Society
- "Music. [...] Two vocal recitals", *The Times* 8 maj 1909

Internet

Sedan februari 2010 finns de tre *Songs of the Hebrides*-volymerna tillgängliga online: [http://imslp.org/wiki/Songs_of_the_Hebrides_\(Kennedy-Fraser,_Marjory\)](http://imslp.org/wiki/Songs_of_the_Hebrides_(Kennedy-Fraser,_Marjory))

Bengt Frippe Nordström – saxofonist, improvisatör och pionjär

Thomas Millroth

Det är i höst 10 år sedan musikern Bengt Frippe Nordström reste vidare till de eviga jamsessions. Författaren, radioproducenten, konsthistorikern och vännen, Thomas Millroth, tecknar här ett porträtt.

BENGT FRIPPE NORDSTRÖM (1936–2000) var på många vis unik. Inte bara för att han spelade in och gav ut Albert Ayler på den egna etiketten Bird Notes långt innan någon annan kommit på tanken, 1962. Som gör-det-självt-baserat bolag var Bird Notes långt framme, en parallell till Sun Ras legendariska Saturn. Och vi ska då inte tala om Nordströms musikaliska insatser inom free jazz och fri form. En rabulist som löpte linan ut flera gånger om. Mellan 1962 och 1968 spelade han in en lång rad solon för saxofon. Ytterst få – både inom konstmusik och jazz – gjorde detsamma; en av solosaxofonens milstolpar blev Anthony Braxtons For Alto, som kom ut först 1971.

Då var Nordström en inte alltid välkommen gäst på olika gig, där han dök upp med sin plaatsaxofon. Nu är hans musik till stora delar bortglömd, framförallt det viktiga pionjärverket från 60-talet.

Från en serie studiomöten med Bengt Nordström inför radioprogrammet Improvisation Direkt.

Det är hösten 1981, Frippe ringer, han har problem med tänderna, har inte övat mer än sporadiskt, livslusten förtvinad. Besviken. Vi pratar länge om att han måste öva, få upp embouchuren. Jag är övertygad om att han har mycket att ge bara han fick behålla hälsa och lust till de tre studiotider vi bokat in. Snart börjar han ringa på morgnarna, utsövd, spelsugen. Han blåser i sina saxofoner dagarna igenom. Ibland slår han en signal, ber mig lyssna och så spelar han en halvtimme. Ivrig. Det låter bra, tonen kommer liksom flödet. Vi bestämmer oss för att använda Ulf Åkerhielm som basist.

28.2. Första inspelningen, studio 4. Ulf Åkerhielm är snabbt beredd, Frippe mycket nervös, dricker en öl. Åkerhielm dukar upp ett smörgåsbord med idéer, fantasirikt, generöst basspel, som så småningom rycker med sig

Frippe och långa passager spelar han innerligt, vibrerande, så tappar han koncentrationen, blir snart på gott humör igen och stampar in Tony Scotts "Swinging Sweden", som han spelar med en vass bärig klarinett i en blandning av svängstämning och stompig New Orleans-jazz. Åkerhielm avrundar med fylligt bassolo. Lyckad kväll, Frippe känner sig upprymd.

12.3. Frippe har bjudit in Lars Svanteson på violin, veteran från Miljö-vårdsverket; Åkerhielm är som vanligt på plats med spellust och lyhördhet. Få kan som han snappa upp, förvalta och bära fram Frippe's musikaliska idéer. Svanteson brukar kunna egga Frippe till storspel, men nu har han tagit med sig en god vän. Det var inte lyckat, Frippe blev mycket nervös. Sedan ett drygt halvår är han inne i en existentiell kris, där självförtroendet sviktar, han är rädd för publiken, att misslyckas, den övertygelse han ständigt haft som sällskap, då han ensam trotsat smak och vindriktning har börjat svikta. Han frågar mig gång på gång om hans tjugofemåriga konstnärsskap varit helt



Bengt Frippe Nordström. (Foto av Christer Landergren/Svenskt visarkiv.)

förgäves? Frippe håller ångesten borta genom att skämta och pyssla med sina instrument, men han är mycket ovillig att spela. Svanteson försöker få fram honom till mikrofonen. Så småningom står han där, kallsvettig och rädd. Han spelar en stund, avbryter, spelar igen, desperat men mycket koncentrerad. Går upp igen, men väljer att i en blandning av ilska, humor och kärlek till bebopen sjunga ett ordlöst nummer. Svanteson och Åkerhielm är lysande, bollar idéer sinsemellan, lockar och retar Frippe, som plötsligt överraskande ber Åkerhielm om en blues och som svar får ett riktigt fläsigt basspel; några minuters blå eufori med Frippe, så tappar han intresset för tolvans basgångar. En stund kämpar han med ett envist chicksande instrument, som undanber sig all kontroll. Studiotiden är slut, Frippe dämpad, dålig stämning i studion. Mitt i natten pratar jag i telefonen med honom, vi är båda missnöjda. Tills vi får lyssna på banden! Till största delen är det strålande, särskilt ensemblerna. Det är punktmusik, tätt, varierat, nervöst, ettrigt, koncentrerat, inget stämmer med vår misstämning. Där är några motiv med fallande skalor, som återkommer som ett "Leitmotiv", ett minimalt koncept som maximalt utnyttjas. Det var ingen trevlig studiokväll, men musiken stod där ändå fullständigt glasklar, höjd över alla dåliga vibrationer.

11.4. Sista spelningen. Åkerhielm introducerar några figurer med basen, Frippe hugger för sig, pauserar, de börjar om igen och så bara flyter allt, andlöst, oavbrutet, bas och kontrabasklarinet slingrar sig fram tätt och målmedvetet. Innerligt, nästan intimt. Andfått lägger Frippe undan instrumentet efter en halvtimme, det räcker nu, viskar han.

14.6. Vi lyssnar tillsammans på musiken, Frippe alltmer uppspelt. Kontrabasklarinetstycket med Åkerhielm kallar han "Frippe's rymd-opera", det är hans budskap till framtiden. Ett av triostyckena tillsammans med Svanteson och Åkerhielm döper han till "Frippkvist, Svanteskog och Åkerblomster – En hyllning till våren när tonerna spräcker ut".

2.7. Vi klipper ut musik ur banden till programmet. Jag säger till Frippe, att här finns så mycket bra, så vi kan vara stränga. Det håller han med om. Att ha Frippe med sig i redigeringsarbetet visade sig vara lätt, han är den ideale lyssnaren, kan sätta sig i åhörarens position och är sin egen strängaste domare. Allt halvgånget spolas direkt, ändå får vi ihop 70 minuter. Vi är överens, bättre än så här har nog Frippe inte spelat på flera år, idé efter idé lyckas han ge form och linjerna håller, alla musikaliska ansatser, glimtar och annat icke fullgånget kan vi saklöst klippa bort. Här finns material för programmet med råge.

27.8. Jag intervjuar Frippe, som är samlad och spänd; varje framträdande,

det lärde jag mig, vare sig med instrument, i redigeringsrummet eller som intervjuad, tar han med största allvar, förbereder sig veckor innan. Han berättar om sin musik, sitt liv, besvikelser, är mycket allvarlig. Då jag klippt klart programmet, tänker jag att jag lyckats porträttera denne envise "enstöring", som ju så gärna gömmer sig bakom gycklande eller provocerande attityder. Då ord och framförallt musik har snuddat vid hans visioner och lidanden har bandspelaren varit påslagen. Och där tror jag det finns en ljudbild av en man som vill att musiken skall strömma ur och beröra det stora kollektiva undermedvetna Jung talat om. Det är en romantiker, där människo- och konstnärsskap smält ihop till ett ofta högt pris. Då vi går från studion berättar han om mystikerna Meister Eckhardt och Jacob Böhme. "Kanske de två första exemplaren av homo sapiens", säger han. Den intensiva koncentrationen under alla studiotillfällen släpper inte, vi känner oss ömsom uppspelta, ömsom uppskruvade.

Bengt Nordström, en musiker och människa av största allvar och utan distans. Därför så sårbar.

(summa/pressrelease)

Improvisation Direkt handlar den 18 oktober, 22.30, P2, om saxofonisten Bengt "Frippe" Nordström. I över 25 års tid har denne särpling i svensk improvisationsmusik envisats med att gå sin egen väg. Han hörde till de första som förstod saxofonisten Albert Aylers storhet och mötet med honom i Stockholm 1962 blev avgörande. De flesta avvisade Ayler som en bluff, Bengt Nordström spelade in skivor med honom, som idag är legendariska.

Bengt Nordström fortsatte själv att spela harmoniskt obundet, fritt och spontant komponerande genom åren. Han blev ofta avvisad, nerknuffad från scenen, då han spelade sin provocerande musik som bröt mot alla normer. Han kunde inte spela, menade man, han var en scharlatan, men han ville spela på sitt vis. Hade egna visioner, där inga regler fick stå emellan det undermedvetna och musikens flöde; egentligen var han en romantiker. Det fortsatte han med och under många år hade han sin grupp Miljövårdsverket, som framförde en kraftfull, sökande musik som inte värjde för några dissonanser. Numera spelar Frippe med olika musiker, i höstas framträdde han på festivalen Sounds på Fylkingen. Vid tre tillfällen har radion nu spelat in Frippe tillsammans med Ulf Åkerhielm, en av de bästa och mest lyhörda i den yngsta generationen

på bas. Den duon är makalös, de framför en mörk, dynamisk, slingrande musik, som kan bli hypnotiskt tät. Vid en session medverkar violinisten Lars Svanteson och då blir det en musik av punktmusikalisk klarhet och täthet. Frippe berättar om sina besvikelser, att hans musik ännu inte accepterats, att hans konstnärsskap därför förorsakat honom onödigt lidande, därför att han vägrat kompromissa. Inom improvisationsmusiken är Bengt Nordström en parallell till tonsättaren Allan Pettersson. Där finns en ödesmättad släktskap.

(senare)

Bengt Nordström fångad med Miljövårdsverket 1987 på Norrköpings konstmuseum (Frippe's Protocol, Ayler Records) är ett dokument från en sektor inom den svenska improviserade musiken, som skar den internationella utvecklingen. Det var motigt att under 1960- och 70-talet gå på tvärs. Det spelade ingen roll att han faktiskt erövrat solosaxofonen tidigt och sjösatte i det närmaste helt fria, i alla fall oförutsägbara, sessioner. Knappt ens att han hade varit den förste att ge ut Albert Ayler. Han motades konsekvent i grinden, ibland handgripligt. Men han dök spontant upp på spelningar, erövrade scenen, blev bortschasad, han hängde med sina generationskamrater och försökte spänna deras musikaliska uppfattning så långt det gick. Oftast förgäves. Jag minns en av dessa gånger, då jag satt och pratade med Frippe, jag tror det var efter eller före en radioproduktion. Då råkade jag fråga honom om hans situation som "outsider" eller "enstöring". Nej, svarade han med eftertryck! Han hade aldrig velat vara utanförstående. Han hade en idé, som var väl förankrad i huvudet. Hans minne var lika skarpt som formuleringslusten. Varje solo han spelat, alla låtar han hört, de musiker han lyssnat på, allt fanns lagrat i detalj. Då han ville plockade han fram det, rullade musiken åt det håll han ville. Det var ur denna väldiga källa det pyrde av nya formuleringar. Men han behövde ju andra att spela med, en publik, något slags respons på musiken. Nej, Bengt Nordström var ingen genomsnittsskille, han kunde vara besvärlig, påstridig men han hade inom sig allt detta som han ville ha ut. Och, där vi satt på en liten sylta och åt en potatissallad med för mycket vinäger sänkte han plötsligt rösten och berättade än en gång, att han aldrig velat bli outsider eller enstöring. Det kanske till och med hade varit ett för högt pris. Jag trodde, sade han, att min tid skulle komma, att min musik skulle bli någorlunda accepterad. Men den skar för djupt över alla spåren. Bengt Nordströms musikaliska liv var ingen

romantisk saga, han var inte ens en riktig romantiker. Till det krävs mer än lidande. Däremot var han en sträng modernist, som grundade sitt spel på en av de mest gedigna musikaliska bildningsgångar jag mött: hela amerikanska sångboken, bebop, New Orleans, swing. George Lewis, Tony Scott, Putte Wickman, Albert Ayler, Anthony Braxton hette några av idolerna. Och han kunde dem. Det var en närsynt erfarenhet att diskutera musik med Frippe. I huvudet spelade han upp solo för solo, ton för ton av dem han talade om. Det gällde att hänga med. Och efter vår sejour i radions studio ringde han dagligen och frågade mig om olika passager i musiken. De satt klistrade i det nordströmska musikkontoret. Så på ett vis var han en konceptuell musiker. Men då vill jag genast tillägga – och mystisk. Han läste Jung och medeltida mystiker i en diffus blandning med sin mycket skarpa musikuppfattning. Det rörde sig om positioner, att ställa sig bredvid den befintliga musiken, också sin egen, för att kunna sammansmälta i en mental, andlig enhet. Tankarna påminde litet om Aylers.

Frippe gjorde en återkomst under 80-talet med sitt Miljövrådsverk. Nu hade han lyssnat på den mer utåtriktade, spexiga sidan av bebop. Han sjöng scat, bytte ut sitt blyga allvar mot långa prator. Han blev entertainer inom friform. Det är så man får höra detta album. Vi lyssnar på honom med Björn Alke på bas och Peeter Uuskyla bakom trummorna. Kompet lägger upp en sviktande cementplatta att röra sig på. Frippe vilar tungt och klipper samman en rad citat ur sin egen – och även andras – musik. Ungefär som om han säger: nå, det här är min musik, det här är något som kunde ha varit om jag bara fått utrymme femton år tidigare. Ett slags drömmusik. Och han är försonlig, trött på att vara den bortmotade provokatören, den estetiske utmanaren. Nöjd med att vara underhållare på sitt kantiga vis. Ändå är det kärvt, trots melodisnuttar och varianter på Frippes favoritslingor, "Flickorna i Småland" och litet Grieg. Och så vidare. Han lutar sig tillbaka och gör begränsade inpass, eftersom Alke både på bas och piano är gediget massiv och Uuskyla på slagverket skapar en regelbundenhet. De lyssnar på Frippe, följer och backar upp. Fyller i, viker ut. Det är långt från den Bengt Nordström som i trans slet åt sig scen och tid för att klättra högre än någon annan på sin plaatsax. Den Nordström som Anthony Braxton och Willem Breuker frågade efter och fick spela med, då de var på Stockholmsbesök.

Men också Bengt Nordström i snällt spel, entertainern, den öppne rabulisten, är hörvärd i sitt upprättstående staccatospel. Det hörs att han spelat New Orleans-jazz (precis som Brötzmann) och det kanske är därför

han så energiskt undviker det i den musiken så framträdande legatospelet. Frippe på öppet och glatt humör gör oss muntra med alla sina infall. Sedan tror jag mig veta efter många detaljerade utläggningar från den spontane komponisten själv, att han använder musiken som byggklossar. En hel del används för att stötta upp bygget, men mitt under klättrandet kunde oväntade infall dyka upp. Med en djärvhet som bara kom från honom själv infann sig förtätningar, genomlysta partier: fragmentariskt. Det var dessa fragment han sparade för kommande musik. Också här finns en del sådana skärvor. Dem han levde för. Det var här vi anade vad han kunde varit – och vad han faktiskt var då han stod som mest ensam.

Denna text har varit publicerad i Thomas Millroths bok *Man får förlora sig*, Almlöfs Förlag 2010. www.almlofs.se

Bengt Frippe Nordström kan med fördel avlyssnas på följande skivor:

Bengt "Frippe" Nordström *Meaningless* – group recordings from the 60's
(Blue Tower Records BTCD 08)

Innehåller några av hans tidigaste inspelningar.

Bengt "Frippe" Nordström *Frippe – the environmental control office* (Ayler
Records aylCD-021/022)

Innehåller en konsert inspelat på Jazzklubb Fasching 1988.

Finn Karin i Jurassic Park

**Eller "det går inte att göra hundra år av tradition ogjort"
– om att vara en länk i en kedja**

Susanne Rosenberg

"Sång har alltid varit mitt liv"

Den stora folkmusikutgåvan Svenska Låtar innehåller ju framförallt låtar och porträtt av spelmän men ganska blygsamt med vokalt material. Men det finns några undantag. I första dalahäftet ingår ett antal koraler efter sångerskan Pers Karin Andersdotter (även kallad Finn Karin) från Risa By utanför Mora i Dalarna. Det är ovanligt fina koraler, upptecknade 1910, som jag länge haft på min repertoar. Men utan uppteckningarna som publicerades i Svenska Låtar skulle jag säkerligen inte sjungit dessa koraler, eftersom jag själv på långt när var påtänkt när Finn Karin gick ur tiden 1912. Finn Karin finns heller inte inspelad.

En av de koraler som jag ofta sjunger är "Kom helge and" (nr 364 i 1986 års psalmbok, nr 138 i 1819 års). Inför författandet av denna text tog jag mig för att jämföra min gestaltning av koralen som jag sjunger den just nu med uppteckningen i Svenska Låtar som jag utgått ifrån. Precis som jag anade var mycket olik: såväl intonationen, melodin, texten som fraseringen var annorlunda. När man sjungit en sång



Pers Karin Andersdotter, "Finn Karin". Foto från dagstidning i Visarkivets samling.

Hon var en riktig psalmsångerska.
Finn Karin Risa

under lång tid förändras den, till synes omärkligt. Skillnaden mot en koral som jag lärt mig på gehör, där man oftast inte märker förändringen som sker, är att jag här kan gå tillbaka till uppteckningen i Svenska Låtar (sid. 133) och undersöka vad jag gör annorlunda. Notbilden blir mer av ett skelett – en utgångspunkt för musicerandet.

Förutom själva koralerna efter Finn Karin är det intressant att Nils Andersson skriver om sina intryck av Finn Karin. Han beskriver både sitt

Mora

133

226. PSALM

Sv. Psalmboken nr 138

Modus: 3 tons *slags # - minor*

Kom, Hel - ge An - de, till mig in - Upp - lys min
själ, upp - tänd mitt sinn', Att jag i dig må
bli - val Låt ly - sa li - vets ljus för mig Och led mig
på den rät - ta stig! Dig vill jag helt mig gi - va.

227. PSALM

Sv. Psalmboken nr 25:3

1:a satsen 2 gånger.

Väl - sig - ne oss, o Hel - ge And' Låt oss din nåd ej mi - stal
Låt kär - le - kens och fri - dens band Ej i ditt sam - fund bri - stal
O Gud, av tröst och gläd - ge - rike, i nå - den du ej från oss viki
Vår själ gör ren och väl för - nöjd, Giv e - vig
fröjd, För Je - su skull, i him - mels höjd!

228. PSALM

Sv. Psalmboken nr 500:7

Modus *Modus*

Her - re, sig - ne du och rå - de Och be - va - re
Her - re, ditt an - sikt i nå - de Ly - se all - tid
nu oss väl. } Her - re Gud, dig till oss vänd
för vår själ. }

möte med henne som person och sångerska, och sin upplevelse av hennes sätt att sjunga. Dessa betraktelser är värdefulla och ger information som inte går att förmedla med hjälp av notskrift. De tillför något mer övergripande, spännande och viktigt om musicerandet i sig. Kommentarererna ger kropp och själ till uppteckningarna.

Nils Anderssons skildring av mötet med Finn Karin, ursprungligen tryckt i Finn 1913, är dessutom rätt unik eftersom det finns få närmare beskrivningar av folkligt sångsätt. Den är en viktig källa och ofta citerad. För mig har Nils Anderssons beskrivning varit betydelsefull i mitt konstnärliga arbete eftersom Finn Karins röst, både i bemärkelsen som sångerska och person, träder fram i texten.

[Hon] var en namnkunnig sångerska och bestämt kunde sjunga gamla psalmmelodier: man omtalade, att i hennes ungdom var det hon, som i verkligheten ledde psalmsången i Mora kyrka. [...]

Hon berättade huru förtjust gamle prosten varit i hennes sång: "Du ska' sjunga för mig, och jag skall predika för dig", hade han sagt henne. [...]

Efter gudstjänsten hade prosten gått fram till Karin och bett få veta, varför hon den gången lämnat klockaren utan hjälp. "Å, han sjöng ju så tokugt, att det inte stod till att hjälpa", hade Karin svarat.
Sång har alltid varit mitt liv [...].¹

Vi får här en inblick i hur en koralssångerska i slutet av 1800-talet såg på sig själv och den ställning hon hade i den kontext som hon levde i. Finn Karin uttrycker, som jag ser det, en uppfattning om att hon besitter en gåva, en kompetens att räkna med. Trots det ålderdomliga språket och den annorlunda miljön som beskrivs är det heller inte svårt att känna igen sig i vissa delar – exempelvis att "Sång har alltid varit mitt liv". Dessutom: att en folksångare, då som nu, har en given roll i sin kontext även om sammanhangen är olika.

Det är inspirerande att läsa och känna igen sig, att känna släktskapet trots avståndet i tid – något som jag tror att alla som musicerar kan vittna om. För när det kommer till själva musicerandet så spelar ålder och kultur en underordnad roll – man möts med sina erfarenheter i musiken och känner igen sig.

"Huru allt smälte samman"

Nils Anderssons beskrivning släpper inte bara fram personen Finn Karin och hennes förhållande till sin egen roll som sångerska, utan han lyckas också förmedla sin egen upplevelse av själva musiken, av musikanteriet, av sångsättet, av Finn Karins personliga stil i utförandet. Allt detta blir viktiga små detaljer som bidrar och ger notbilderna, "skeletten", mer kropp och själ.

Några ögonblicks letande efter tonen, och så kommer psalmen, i början med dämpad röst och darrande stämma, men snart fulltonigt, rent och klart. Åter fick jag bekräftelse på, hur rikt den gångna generationens musikinne måtte varit utrustat. En osviklig säkerhet, även i de mest invecklade och svåra passager, omsorgsfull fraserings och om odlat musikinne vittnade utläggningar och prydnadsfigurer. Orden i psalmen föreföllo till en början att spela en rent underordnad roll, melodien tycktes vara huvudsaken. Så invävd i och omspunnen av toner blev texten, att stavelserna såväl som orden själva förlorade kontakten med varandra. Man uppfattade till en början icke alls textinnehållet, men försjönk i hänryckning över den härliga melodin, som verkade äkta folkmusik med rena vallåts- och vister. Men snart lärde man också uppfatta texten, och då slog det en, hur melodin omhuldade, tjänade och gav relief åt textinnehållet, huru allt smälte samman till en helt av gripande verkan.²

Det Nils Andersson förmedlar är en helhetsbild av musiken, sången och sångerskan: "...huru allt smälte samman..."

Många gånger har jag läst detta och tänkt på hur fint beskrivet det är. Men trots att Nils Anderssons skildring av Finn Karin är så rikhaltig så hade jag själv velat sitta där i stugan och höra henne sjunga och bevittna det som nu återberättas i textform. Anderssons beskrivning gör mig nyfiken på hur jag skulle ha uppfattat det. Hur skulle det ha låtit i mina öron? Hur skulle jag ha upplevt och beskrivit det? Jag skulle sannerligen ha velat höra Finn Karin sjunga!

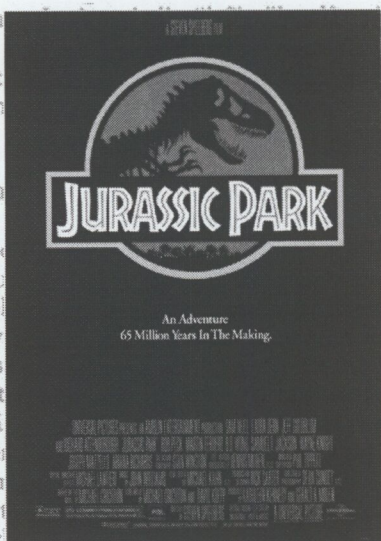
"You cant undo millions of years of evolution!"

I Steven Spielbergs film *Jurassic Park* (1993) finns en scen, alldeles i början, där filmens paleontologer – som hittills ägnat sitt liv till att leta upp och gräva upp skelett av dinosaurier – får chansen att uppleva livs levande dinosaurier. På

den fiktiva ön Isla Nublar får de se dessa fantastiska varelser – dinosaurierna – som återskapats med hjälp av modern DNA-teknik. Hur detta gick till ska vi dock inte fördjupa oss i här. I scenen kliver paleontologerna ur sin jeep på ett stort öppet fält och framför dem står en livs levande brachiosaurus! Och plötsligt faller allting på plats för Dr Grant och Dr Sattler. Saker och ting som de förut bara anat visar sig vara sanna medan annat ställs på huvudet. Dr Grant säger, om brachiosaurus: "Vi kan skippa teorin om kallblodighet. Den är fel. De är varmblodiga." Dr Sattler säger: "De lever inte i träsk [som vi trott] utan på stäppen och halsen är 8 meter lång!" Dr Grant upptäcker till sin förvåning precis vad han förut trott: "They are moving in herds – they do move in herds!"

Varje gång jag ser den här filmscenen börjar jag gråta. Det känns som om det kunde vara jag som är paleontologen som äntligen får höra en återskapad Finn Karin sjunga och jag förstår: 'jaha, det är så där det verkligen lät när hon startade den där tonen'; 'aha, det var så där långsamt/snabbt som hon sjöng den där frasen'; 'ja – nu förstår jag vad Nils Andersson menar med "huru allt smälte samman med en helt av gripande verkan"' och så vidare. Men känslan

Äter en lång pau-
till rätta, fattar
den andra i en st-
»Jag ska' väl sjun-
(Sv. psalmb. nr:
rätta tonen, och
stämman, men sn-
rikt den gångna
säkerhet, även i
och om odlat mu-
i psalmen föreföl-
tycktes vara huv-
att stavelserna s-
Man uppfattade t-
ning över den hä-
och vistoner. Men
hur melodien om-
smälte samman
sången förr i vår-
icke är det numera.



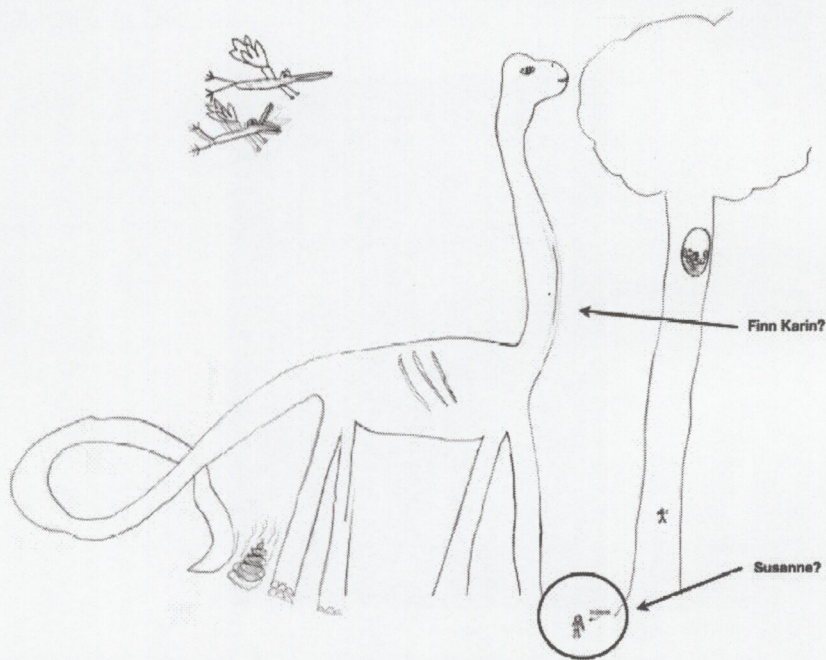
ger Finn Karin, så
den i bordskivan c
med ett vemodigt
nu är jag gammal
a ögonblicks letan-
lämpad röst och d
ick jag bekräftelse
varit utrustat. En
ager, omsorgfull fi
h prydnadshyger.
nderordnad roll, r
nen av toner blev
kontakten med va
t, men försjönk i h
olkmusik med rena
exten, och då slog
åt textinnehållet, h
kunde förstå, vad
varit det, och var

Filmaffischen för Jurassic park och delar av Nils Andersson beskrivning av Finn Karins sång.

går strax över och musikanten Susanne tar över från paleontologen. Som det också ska visa sig i filmen *Jurassic Park*, så är det i längden inte någon god idé att försöka återskapa vad som en gång varit. Det är inte meningen att människor och dinosaurier skall vara på samma plats samtidigt, eller som kaosteoretikern Dr Malcolm säger vid ett annat tillfälle i filmen: "You can't undo millions of years of evolution!"

Traditionen är en kedja

Det kaosteoretikern säger om evolutionen skulle i detta fall kunna översättas till: "det går inte att göra hundra år av tradition ogjord." Det är inte meningen att jag och Finn Karin ska mötas. I stället är jag och Finn Karin och alla andra folksångare delar av samma kedja som oundvikligt måste följa på varandra. Vi är delar av en gehörstradition. En tradition där musicerandet i stunden står i fokus och där varje person bidrar med sitt konstnärliga uttryck. Visorna



Finn Karin i form av en Brachiosaurus och Susanne Rosenberg som Dr Grant. Teckning av Olga Rosenberg 2009.

och låtarna färdas genom tiden med hjälp av just musicerandet. Och det som sjungs idag är inte mindre autentiskt än det var när Finn Karin sjöng, bara annorlunda. Vi är alla länkar i samma kedja.

De notbilder som bevarats i samlingar som Svenska låtar är som skelett för oss att klä på med vår tids kropp och själ. Svenska låtar ger oss tillgång till mårgfulla skelett att bygga våra musikaliska uttryck och erfarenheter på. De kan aldrig vara själva musiken utan bara inspirationen.

Och när det gäller Finn Karins koraler så har vi inte bara notbilden – skelettet – utan också Nils Anderssons beskrivning av hennes sång som ger oss lite mer kött på benen, en bättre utgångspunkt för vårt konst-närliga uttryck idag. Det blir en viktig källa som det är både stort och inspirerande att ta del av. Så tack Finn Karin och Andersson för det!

Utgångspunkten för denna text är ett föredrag hållet vid Folkmusikkommissionens jubileumssymposium på Nordiska museet i augusti 2008.

Källor

Andersson, Nils 1922. *Svenska låtar, Dalarna 1*. Stockholm: P. A. Nordstedts.
[Faksimilutgåvor finns från 1978 samt 2000 och senare]

Jurassic Park 1993. Film av Universal Pictures med manus av Michael Crichton och i regi av Stephen Spielberg

Noter

¹ Andersson 1922, s. 128 f

² Ibid., s. 129

Litet vis- och låtlexikon

Gamle Svarten (Ole faithful)

Gamle Svarten, kamrat på vida färden
Gamle Svarten, den bäste här i världen
När din vandringsfärd är över
väntar gröna ängars klöver
på dig, min trogne gamle vän

Trava på, kamrat, ty redan lyser månen vår färd
Trava på, kamrat, du vet att lönen mödan är värd
På din säkra rygg du mig i natten bär
till henne, som är för oss båda kär
Trava på kamrat, ty hon oss väntar vid hemmets hård

Denna hyllning till en trofast häst har varit populär i Sverige allt sedan sångaren och textförfattaren Sven-Olof Sandberg (1905–1974) översatte den engelska förlagan, countryslagern "Ole faithful", till svenska år 1935. Sandberg sjöng själv in den på Sonora samma år i stämsång med Eskil Eckert-Lundin under genrebeteckningen slowfox.

Originalet skrevs 1934 av kompositören Michael Carr (alias Maurice Alfred Cohen) med text av Jimmy Kennedy. Låtskrivarparet samarbetade i flera produktioner som nådde den svenska marknaden, däribland "Did your mother come from Ireland?", vilken i S.S. Wilsons översättning blev Edvard Perssons paradnummer "En liten påg från Skåne".

I USA lanserades "Ole faithful" av "den sjungande cowboyn" Gene Autry (1907–1998). Förutom grammofoninspelning 1935 framförde han den i filmen *The Big Show* året därpå. I filmsammanhanget sjunger Autry sången som avsked till en skadad häst som tycks i behov av ett nådaskott. Lyckligtvis reser den sig vid sångens slut och de båda kan ta emot publikens applåder. Hästen ifråga var Autrys egen Champion som kunde många trick,

däribland att spela död. Westernstjärnan Autry lär för övrigt ha sett själva musikindustrin i termer av (våghalsig) ritt: "It occurs to me that music, with the possible exception of riding a bull, is the most uncertain way to make a living I know. In either case you can get bucked off, thrown, stepped on, trampled – if you get on at all. At best, it is a short and bumpy ride."

På svenskt område förknippas nog "Gamle Svarten" främst med Karl-Erik "Cacka" Israelsson (f. 1929) som fick sitt genombrott med insjungningen på Odeon år 1954. Cackas repertoar innehöll överlag många sånger med countrytematik och han brukar omtalas som "den svenska countrys stål-farfar". Hästmotivet, som är en naturlig del av countrys textvärld, är även centralt i "En sliten gramma" (Carson J Robinsons "There's a bridle hangin' on the wall" med svensk text av B E Leonard) som Cacka sjöng in samma år på samma etikett. Sångens föremål är, till skillnad från den högst levande Svarten, en sörjd och saknad ponny.

Men det är många artister som genom åren har tagit upp "Gamle Svarten" på repertoaren: från Spotnicks på 1960-talet till senare års Benny Anderssons Orkester (BAO). Även i Norge har den fyrbente trotjänaren travat omkring, i sällskap av bland andra Arne Sveen, Reidar Andresen, Gudny Dahlen och De syngende husmødre.

Förutom countryassociationerna ansluter sig motivet med den kära gamla hästen också till en nostalgisk linje inom den tidiga schlagern där äldre tiders bruksföremål, djur, platser och människor besjungs i känslosamma ordalag. Gemensamt för dessa sånger är att de är författade (och blir populära) under en period när sådana vardagliga företeelser började uppfattas som just "traditionella", i underförstådd kontrast till det framväxande moderna samhället. Föremålen får då en särskild lyskraft och symbolstatus som sentimentala objekt. Dessutom kan kärleksförklaringar till trofasta husdjur i sig ses som en egen liten motivgrupp i 1900-talets populärmusik – se till exempel Stephen C Fosters "Old Dog Tray" och Hasse Anderssons "Änglahund".

Han må vara till åren kommen, men nog lever Svarten än i dag, och det i de mest skilda kretsar. Det är en sång som alltjämt nynnas av hästtjejer i stallet, alluderas i travsammanhang och fortsätter att tryckas i olika sångsamlingar, däribland *Resandefolkets sångbok* (2004). Man kan också notera att låten har blivit något av en standard i den nordiska dansbandsrepertoaren.

Kanske är "Gamle Svarten" också bärare av andlig mening? Det är åtminstone inte uteslutet, att döma av senare års diskussioner på Kyrkomusikforum på

nätet: här har låten faktiskt nämnts som förslag på "allmänandlig sång" för 2000-talets psalmutgåvor.

Färden är alltså långt ifrån över – trava på, kamrat!

Karin Strand

Källor

Resandefolkets sångbok: Det honkar luttjo att späckra i gia 2004. Malmö:

Resandefolket i Skånes förening, Malmö, 2004)

<http://www.youtube.com/watch?v=XEFRVdHMcG0> (filmklipp ur *The Big Show*)

<http://www.imdb.com/name/nm0000810/bio> (Gene Autry-citat)

Min soldat

*Min fästman han var modelejon, dandy, charmör,
kanhända för min skull jag är svag just därför
men nu är den tiden länge se'n förbi
jag såg på hans fotografi.*

*Hans skor är för stora och hans mössa för trång
hans byxor för smala och hans rock är för lång
men det gör detsamma för han är min soldat
någonstans i Sverige*

Beredskapsschlagern "Min soldat" lanserades helt perfekt 1940 med hjälp av Ulla Billquist (1907–1946) som både gav röst åt kvinnornas längtan efter sina inkallade män och tröst åt de inkallade. När det gäller musikverket "Min soldat" är det svårt att särskilja den från Ulla Billquists inspelade version.

I tidningsklipp från samtiden finns skildringar om hur fullvuxna karlar med familjebidrag fått blänk i ögonen och en klump i halsen när de lyssnade på Ullas inspelning av "Min soldat" och hur regementsofficerare fått något

vekt och frånvarande i blicken när den klangfriska rösten och den förföriska mjukheten sjöng om det som alla inkallade under beredskapstiden kände igen sig i. Ulla Billquists artisteri förkroppsligade människornas upplevelse av den oroliga och mörka tid som rådde i Sverige under krigets inledande skede. "Min soldat" kom att bli en av århundradets mest älskade sånger. Och det är svårt att än idag beskriva beredskapstiden utan att Ulla Billquists inspelning av denna sång finns med.



Sångens tillkomst

Revymakaren, kapellmästaren och sångaren Gösta Jonsson (1905–1984) skulle ha premiär på en revy med den förhoppningsfulla titeln *Det kommer en vår* på Folkan den 1 mars 1940. Lasse Krantz (1903–1973), som var revyns ledande manliga skådespelare, efterlyste under en repetitionsdag ett nummer som handlade om den hemmafront som till största del bestod av kvinnor nu när männen var inkallade. Redan efter repetitionen satt Nils Perne (signaturen Jokern) på 41:ans buss hem till bostaden på Gärdet och skrev ner grundstoffet till text och melodi. Väl hemma ringde han upp kapellmästaren Willard Ringstrand (1908–1973), som var notkunnig, och för honom visslade och sjöng han melodin som Willard tecknade ner. Redan nästa dag började ensemblen repetera in det nya revynumret "Min soldat". Revyskådespelerskan Naemi Briese (1908–1980) sjöng och bakom henne bildade balettflickorna en fond av kvinnor som stickade knäskydd till frusna beredskapsmän. Revynumret blev en stor succé.

I revyn medverkade också Ulla Billquist som den ledande kvinnliga artisten. Hon sjöng bl.a. titellåten "Det kommer en vår", men alltså inte "Min soldat" i revyn. Revyns frontfigurer Nils Perne, Gösta Jonsson och Willard Ringstrand var knutna till skivbolaget Sonora. Ulla hade kontrakt med skivbolaget Columbia sedan tio år tillbaka, men just vid den här tiden bytte även hon nu till Sonora. Den 8 maj 1940 gjorde Ulla sin första inspelning för det nya bolaget med just "Min soldat". Sven Arefeldt (1908–1956) var arrangör och orkesterledare, och kompositören Nils Perne fick permission en hel dag från det militära för att övervara inspelningen. Enligt egen utsago var han klädd precis som soldaten i visan

"hans skor är för stora och hans mössa för trång".

Skivan blev en stor försäljningsframgång och inspelningen lever kvar än idag i människors medvetande. På sommaren 1940 hade förutom Ulla Billquist sångerskan Wera Krüger (1911–2003) sången med på sin Folkparksturné. Och säkert många fler av den tidens sångerskor...

"Min soldat" spelades också in på skiva av Siv Ericks (1918–2005) samt Karin Juel (1900–1976). På Karin Juels inspelning finns också den andra versen med som saknas på Ullas skiva. Men det blev inspelningen med Ulla som slog. "Min soldat" exporterades också och blev en stor framgång

utomlands. I Norge fick sången titeln "För jeg elsker henne" med text av Audunson och sjöngs in av Aage Braarud redan samma år. I Danmark fick sången en översättning av Knud Pfeiffer och "Min lille soldat" sjöngs in av Inger André, Birthe Kjær, Ingelise Rune samt Elsa Sigfuss.

The Shrine of St. Cecilia

Även internationellt, både i England och USA, blev sången "Min soldat" en stor framgång. Sången lanserades som "The Shrine of St. Cecilia" med engelsk text av Carroll Loveday. Den engelska versionen handlar om längtan efter sin käraste.

*I kneel in my solitude and silently pray
That heaven will protect you, dear, and there'll come a day
The storm will be over and that we'll meet again
At the shrine of Saint Cecilia*

I England lanserades den av de ledande kapellmästarna Ambrose (sång: Danny Dennis), Harry Roy (sång: Marjorie Kingsley) samt Joe Loss (sång: Harry Kaye). Redan 1941 fick också sången en stor framgång i USA med Andrew Sisters (med Vic Shoens orkester) och Vaughn Monroe. Många amerikanska orkesterledare spelade också in melodin: Lawrence Welk, Swing and sway with Sammy Kaye (sång: Allan Foster), Eddie Duchin (sång: Larry Taylor), Al Donahue (sång: Phil Brito), Jack Miller (sång: Kate Smith), Clyde Lucas (sång: Teddy Martin).

De svenska, nordiska och internationella framgångarna med sången "Min soldat" gav Nils Perne en hel del pengar från Stim. För pengarna lät Nils och hans fru Sylva (född 1916) bygga en sommarstuga i byn Skeberg utanför Leksand i Dalarna. Stugan döptes passande nog till Soldattorpet och är fortfarande i Sylva Pernes ägo. I byn fanns redan flera av den tidens ledande artister som Sven Olof Sandberg (1905–1974), John Wilhelm Hagberg (1897–1970), Thor Modéen (1898–1950) och lutsångaren Gunnar Bohman (1882–1963). Ulla Billquist hade tidigare också haft en sommarstuga i byn mellan åren 1933–1936.

Innan Nils Perne skrev "Min soldat" hade han tillsammans med kompositören Sven Paddock (1909–1982) skrivit en annan sång som heter "Någonstans i Sverige". Den spelades in i februari 1940 med sångerskan

Märta Ahlberg (1902–1990). Uttrycket "Någonstans i Sverige" kom från att soldaternas förläggningsplatser var hemliga och soldaterna endast kunde nå genom ett fältpostnummer. Talesättet fanns även under första världskriget där det bland engelska soldater oftast talades om "somewhere in France".

Lasse Zackrisson

Vax Records

Källor

Ericson, Uno & Engström, Klas (red.) 1989–1993. *Myggans nöjeslexikon. Ett uppslagsverk om underhållning*. Höganäs: Bra Böcker.

Svensk Mediedatabas. <http://smdb.kb.se>

Filmad intervju med Sylva Perne, c:a 2004.

Klippingshandskar jag er lovar

Det är nog få människor idag som känner till friarvisan "Klippingshandskar jag er lovar" av Israel Holmström (ca 1660–1708). Ändå skulle den bli bärare av en melodi som i spridning över tid, rum och visgenrer endast kan jämföras med den kända och populära La folia-melodin. Holmströms vistext, "Klippingshandskar jag er lovar", tillkom ursprungligen som en tillfällesdikt. Den skrevs senast 1697 till ett bröllop mellan Elisabeth Funck och fältmarskalken Karl Gustaf Renschiöld. Men när texten sedan publicerades i skillingtryck 1736 och senare under 1700- och 1800-talen togs den upp under rubriceringar som exempelvis "kärleksvisor" och "lustiga visor". Det är inte helt säkert vilken melodi Israel Holmström hade i tankarna för sin bröllopsdikt, men sannolikt är det melodi som senare belagts till texten. Denna koppling text-melodi blev under alla förhållanden starkt förankrad i senare muntlig tradition.

73.

Klippings handskar jag dig gifver.

Efter en uppteckning från Finland.

Uppbjudning sker, då sången börjar.

Klippings handskar jag dig gif-ver, Klippings handskar
jag dig ger. Fast det är en ringa gåfva, Som jag lägger
för dig ner. Men betänk, min lil-la Lisa, Att jag är en
fattig karl, Det är ju en gammal visa, Skälm som ger mer
än han bar!

Visor av de mest skilda kategorier har sjungits till Klippingshandskar-melodin: berättande visor, vallvisor, sånglekar etc. För inte mindre än ett sjuttiotal visor som intagits i skillingtryck hänvisas – direkt eller indirekt – till Klippingshandskar-melodin. Många av texterna i skillingtryck är skämtsamma, men även några andliga visor och hyllningsvisor till Gustav III förekommer. Flera visor har också senare kunat upptecknas och spelas in, till exempel den skämtsamma friarvisan "Vackra jungfru lilla vänsko" (*Finngubbens frieri*), som etablerat sig särskilt starkt i svenskspråkiga Finland. Det äldsta belägget för melodin med Klippingshandskar-texten är det som A.I. Arwidsson tryckte i *Svenska fornsånger* III (1842). Han uppgav här att visan användes som sånglek och den infördes under avdelningen "De lekande

i ringdans". Varianten i Svenska fornsånger börjar, liksom flertalet senare varianter, "Klippingshandskar jag dig giver, klippingshandskar jag dig ger". Ett exemel på en instrumental användning finns i en polska från Dalarna (återgiven i *Svenska låtar, Dalarna* II nr 514); här i moll till skillnad mot de annars vanliga durvarianterna.

Vi finner även melodin i 1700-talets borgerliga miljöer. I vishandskrifter kunde man hänvisa till Klippingshandskar-melodin. Författare som Hedvig Charlotta Nordenflycht och Olof von Dalin skrev visor till melodin (friarvisan "Skönsta Iris sad Cliandes" respektive "Kulen höst med regn och töcken"). Även en vistext av Carl Michael Bellman har kopplats till samma parodigrupp. Melodins popularitet under senare delen av 1700-talet bekräftas vidare av att Carl Envallsson använde den i sin komiska opera *Colin och Babet* från 1787 och att den förekommer instrumentalt i en notbok från 1775. 1773 kunde man höra melodin i Riddarhuset, då den ingick i en variationssats för violin av Anders Wesström.

Melodins ursprung är okänt. Nils Dencker menar att den kan vara en internationellt känd dansmelodi från början av 1700-talet. Men i så fall har en självständig version utbildats i Sverige. Att melodin är lättlärd och har en form som passar till en vanlig textstroffform har säkert också spelat in. Holmströms visa har levt kvar länge i traditionen. Långt fram under 1900-talet sjöngs om den "kära Lisa", som alltså syftar på den Elisabeth Funck som gifte sig vid slutet av 1600-talet.

Margareta Jersild

Litteratur

- Dencker, Nils 1929. "Melodien till Klippingshandskar", *Studier och uppsatser tillägnade Otto Andersson* 27/4 1929. Åbo
- Jersild, Margareta 2005. "Några vismelodier över tid, rum och sociala gränser", *Balladar & blue Hawaii. Folkloristiske og musikkvitskaplege studiar tileigna Velle Espeland i høve 60-årsdagen 6. juli 2005*, red. Astrid Nora Ressem m.fl.). Oslo

Vi sålde våra hemman

”Vi sålde våra hemman” är sannolikt den mest kända av alla visor som handlar om svenskers emigration till Nordamerika. Denna visa bör vara den äldsta av emigrantvisorna, en genre som uppstod i och med den stora utvandringen från Sverige som inleddes vid mitten av 1800-talet. Målet för resan i ”Vi sålde våra hemman” var Kanada; för flertalet andra emigrantvisor är det USA som hägrar mest. Vistexten publicerades i ett 40-tal skillingtrycksupplagor mellan 1854 och 1917 och infördes även i många visböcker. Dess popularitet kan dessutom beläggas genom en stor mängd uppteckningar och inspelningar ur muntlig tradition.

Visan tillhör det slag av emigrantvisor som framställer utvandringen negativt. Den 21 strofer långa texten skildrar överfarten, som skedde via Liverpool, som fylld av umbäranden med sjukdomar och död. Även framkomsten beskrivs som ett stort lidande (”Och när vi äntligt strävat till Quebäcksstranden fram, där möter oss koleran, der stupar mången man”). Visan slutar med ett för detta slags emigrantvisor inte ovanligt moraliserande: Gud har beställt att ogräs ska ryckas upp och sändas ut ”till långt avlägsna länder, att högmöda rota ut”. När texten infördes i skillingtryck 1854 var det denna aspekt som poängterades redan på titelsidan (att trycket utkom i Kristinehamn, en stor avresehamn för Ameikaresenärerna, är också värt att notera):

Utdrag ur twenne från Amerika ankomna bref, som skildra de i April 1854 dit afresta, olyckliga, bedragna och marterade Swenskarne och deras ditresa, författadt af Tegelslagaren Jan Jansson från Carlskoga Socken af Örebro Län.

Enligt skillingtrycket är författaren en tegelslagare Jan Jansson; en uppgift som förmodligen är riktig, även om andra författarnamn har förts fram. Man har till exempel nämnt den från vissammanhang kände Jan Erik Lindquist och en Brunnsbergskarl vid namn Håll Olof. Jan Jansson (1811–1901) var värmlänning, och han uppgavs i en dödsruna som författare till en spridd emigrantvisa, som då bör syfta på ”Vi sålde våra hemman”. En notis i en Kristinehamnstidning skulle ha givit honom materialet till denna berättelse i visform.

”Vi sålde våra hemman” blev mönsterbildande för senare emigrantvisor. Den vanliga och numera mest kända melodyten till vistexten är den som

publicerades av Knut Brodin i hans utgåva *Emigrantvisor och andra visor* (Stockholm 1938) och som även använts till andra vistexter. För ett par visor finns även melodianvisningar i skillingtryck till "Vi sålde våra hemma". En av dessa är den av Mårten Chronwall författade visan om Brasilienfararna, som utgavs i skillingtryck 1913. Ett par instrumentala varianter av vismelodin har återgivits i *Svenska låtar, Dalarna I*: nr 108 från Orsa och nr 270 från Mora: den senare spelad som gånglåt. Melodin har senare gjort sig vidare känd genom Jan Johanssons arrangemang som under titeln *Emigrantvisa* utgavs på skivan *Jazz på svenska* 1963.

Margareta Jersild

Litteratur

Jonsson, Bengt R. 1974. "Visor i emigrationens spår", *Från kulturdagarna i Bonäs bygdegård 25–27 juni 1973*. Uppsala
Emigrantvisor. Urval och redigering av Monica Lantz, inledning av Bengt R. Jonsson, 1986. (Folkliga visor utgivna och kommenterade av Svenskt visarkiv.) Stockholm

Brudgum och bruden

Eftersom det varit ett år med kronprinsessbröllop kan det vara på sin plats att uppmärksamma en bröllopsvisa som förekommit i folklig tradition: den visa som börjar "Brudgum(men) och bruden, vilka i skruden täcka nu stå". Den äldsta daterade källan till visan är ett skillingtryck från 1772, där texten föregås av rubriken: "En wäl sorterad kryddbod. Och annat godt, En god Wän tillönskat, när han stod Brudgumme." Detta är en resumé som avspeglar vistextens innehåll väl, då det i nio strofer räknas upp alla upptänkliga varor som brudparets bod önskas vara "ståppad, staplad och pråppad" med inför deras framtida handelsverksamhet. Vem som författat texten är dessvärre inte känt.

1. Brudgum och bruden,
Hwilka i skruden
Täcka nu stå,
Önskas alt nöje
Fägnad och löje
Tils de bli grå:
Russin och Mandel,
Blifwe er handel,
Hwarje minut,
Socker, Citroner,
Ostron, Lemoner,
Hagel och Krut.
2. Barnskor och Trummor,
Ingfär Kardmummor
Muskot, Canel,
Appeldeciner,
Olja och Winer.
Samt til en del,
Swiskon, Corinter,
Pärlor och Flintor,
Målare-Gull:
Bållar och Speglar,
Klingor och Deglar,
Kardor och Ull.
3. Kimrök och Flaskor,
Snörlif Breftaskor,
Caffe och Thee:
Capris, Oliver,
Fast det och blifwer,
Gurkor kan ske.
Röd och swart krita,
Mäst af den hwita.
Reggarn och Trå,
Twål, Pomeranser,
Såpa, Essancer,
Sirap också.
4. Häktor och Hakar,
Kruthorn och Stakar
Nycklar och lås:
Luntor och swampar.
Skrufwar och stampar,
Linfrö at sås:
Trattar och knappar,
Reffjörn och tappar,
Knifwar och Band:
Saffran och Fikon
Peppar och Krikon
Stärkels och Sand.
5. Saxar och Sylar,
Kratsar och Prylar,
Pennor, Papper:
Tobak och Pipor,
Tänger och Knipor
och ännu mer:
Nubbar och Nålar,
Stenfat och Skålar,
Lådor och Skrin,
Käppar och Stafvar,
Bårar och Nafrar,
Rosenmarin.
6. Röd och hwit Winsten,
Gurkmey och Brynsten
Tärning och Kort,
Bolos och Silfglit,
Benswart och Blyhwit,
Smärre och Stort:
Brädspel och Brickor
Swafwel Neglickor,
Paradis-korn,
Tunder och Eldstål.
Camfär och Fängkål
Dosor af horn.

7. Stråkar, Violer,
och Träpistoler,
Boskaps Theriack:
Crapp, Antimonium,
Harts och Confonium,
Swart och rött Lack,
Husblåss och Burar,
Glasgall och Lurar,
Risgryn och Snus,
Bjällor och Kläckor
Skritsskor och Däckor,
Påttor och Krus.

9. Således ståppad,
Staplad och pråppad,
Önskas er bod,
Där skola ramla
Slamra och skramla,
Wigter och Lod,
Grufliga bråtar,
Tolfdalers plåtar,
Uti hwar wrå.
Penningepåsar,
Flickor och Gåssar,
Mågar därpå.

8. Alt hwad wi hafwa
Ifrån Ön Java,
Ceylon och fler;
Alt hwad kan höras
Nämnas och röras,
Alt hwad man ser,
I Drogerier,
Och Spetserier,
Komma til bron,
Alt skal man hinna,
Träffa och finna,
Hos Er i Bon.

Den skämtsamma tonen i texten, på samma gång som visan förmedlar en lyckönskan om materiellt välstånd åt det nygifta paret, är troligtvis en anledning bakom visans popularitet. "Brudgum och bruden" trycktes i skillingtryck ett femtontal gånger under de närmsta hundra åren, fram till 1865. Den har även dokumenterats på 1800- och 1900-talen i traditionsuppteckningar och -inspelningar från olika håll av Sverige och Svenskfinland. I sitt ursprungliga sammanhang kan vistexten möjligtvis ha varit en kommentar till de begränsningar som de många överflödsförordningar som genomfördes i Sverige under 1700-talet innebar. Den strängaste av dessa var 1766 års överflödsförordning, genom vilken importerade lyxkonsumtionsvaror som exempelvis kaffe, choklad, punsch och silkesspetsar förbjöds.

Visan har sjungits till flera olika melodier. Några av de tidiga trycken uppger "Portugal, Spanien", alltså Fredmans sång nr 11, som melodianvisning. Denna melodi går i tretakt, men när August Fredin på Gotland år 1896 upptecknade bröllopsvisan efter sin faster var melodin i stället i marschtakt (notex. 1). I denna utformning känner vi idag igen melodin som den som

Lyckönskan till brudparet.

Gammalt folkrim; uppt. efter änkan Lena Olsson, Salands i Linde.

109.

Bräudgumm u bräuden, sum jär äi skräuden fäl - nä nå

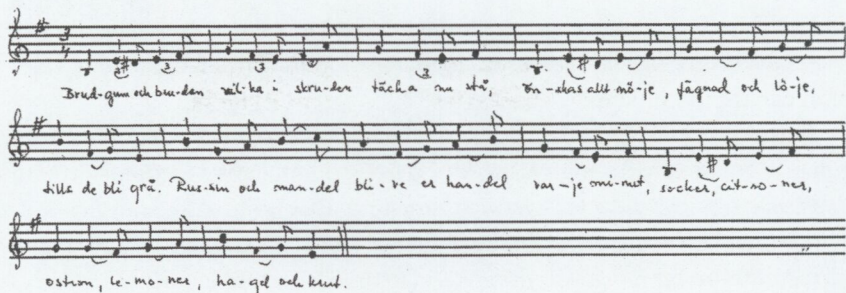
sta, yns - kar vör nö - jen, fäg - näd u lö - jen, till

däss di bläir gra. Rås - säi - nar u man - del ma bläi e - - rä

han - del i var - jä minäut! Sokkar, si - trou - nar, all - ti - ma

används till födelsedagsvisan "Ja må han leva" (och även till Fredmans sång nr 12). I Svenskt visarkivs samlingar finns "Brudgum(men) och bruden" i två traditionsinspelningar. I Radiotjänsts upptagning från 1955 med Elin Lind i Grangärde, Dalarna, sjunger hon tre strofer till en annan durmelodi i marschtakt. Hon berättar också att när hon och hennes man kom hem nygifta från kyrkan så välkomnades de av Elin Linds mamma som sjöng visans första strof för dem. Märta Ramsten, som gjort den största delen av Visarkivets egna inspelningar, hade visan i egen familjetradition från Bohuslän och i början av 1970-talet spelade hon in och upptecknade sin mor som sjunger vistexten till en polskemelodi i moll (notex. 2).

Brudgum och bruden, vilka i skruden ...



Det är främst Elin Linds melodivariant som kommit att tas upp av yngre generationer folkmusiker. "Brudgummen och bruden" finns tryckt i häftet *Visor i Dalarna* (1990), där den också finns inspelad på den tillhörande kassetten. Även gruppen Frifot har gjort en fin inspelning av visan, utgiven på cd:n *Varjehanda folkmusik* (1995).

Mathias Boström

Källor

Svenskt visarkivs textbörjanregister och samlingar av fältinspelningar
Provinsialtoner, radioprogram av Eva Danielson och Märta Ramsten om
visan, sänt i november 1995

Visor i Dalarna (m. ljudkassett) 1990. Stockholm: Utbildningsradion.

Varjehanda folkmusik 1995. Caprice CAP 21474

Karusellen

Karusellen eller "Jungfru, jungfru, jungfru, jungfru skär" tillhör det fåtal sånglekar som fortfarande är populära och leks vid dans kring julgran och midsommarstång. Karusellen är en av våra nyaste sånglekar, trots att den har en drygt 100-årig historia. Vi vet inget om lekens ursprung, men den tycks ha lekts i Skåne vid sekelskiftet 1900. Det äldsta belägget på visan är nämligen

från ett häfte med sånglekar utgivet i Lund 1905 med kommentaren "Muntlig i Lund". Jämför man denna uppteckning med dagens sätt att sjunga visan kan vi se att texten är sig lik i stort sett, medan melodins första fem takter avviker från den nutida varianten.

Karusellen kom sedan att tryckas i flera samlingar med sånglekar, bland annat i ett litet häfte utgivet av Sveriges Godtemplares Ungdomsförbund (*Lek. Sveriges vackraste sånglekar*, Östersund 1910), ett häfte som fick stor spridning i landet genom förbundets många lekledare. En annan utgåva med stor spridning var *Sånglekar från Nääs* (1915) där Karusellen också ingick.

Sångleken kom att bli signaturmelodi för underhållningsprogrammet Karusellen som sändes i radio 1951–54, senare även i TV 1963 med Lennart Hyland som programvärd. Denna massmediala exponering betydde naturligtvis mycket för lekens fortsatta popularitet. Den bör också ha haft betydelse för textens utformning. I programmen sjöng man "Jungfru skär", vilket också är det vanliga nuförtiden, medan det i allmänhet heter "Jungfru skön" i utgåvor före 1950.

I sånglekens refräng förekommer namnen Andersson, Pettersson och Lundström, namn som också utgör titeln på en pjäs av Frans Hodell, *Andersson, Pettersson och Lundström*, en "folk-komedi med sång i sju tablåer" som hade premiär den 14 november 1865 på Södra teatern i Stockholm. Komedin blev en publiksuccé inte bara i Stockholm utan också vid turnéer i landsorten. Den kom även ut i tryck i flera upplagor. Om det var komedin som var först med uttrycket "Andersson, Pettersson och Lundström" eller om sångleken var en föregångare är omöjligt att avgöra så länge vi inte har äldre belägg för sångleken.

De lekbeskrivningar som finns är samstämmiga. Deltagarna står i ring i dubbla led, där den bakre ringen håller händerna på den inre ringens axlar. Först sparksteg på stället, därefter vid visans refräng galopp åt vänster, sedan till höger.

Märta Ramsten

Källor

Danielson, Eva & Ramsten, Märta 1998 *Räven raskar. En bok om våra sånglekar*. Hedemora: Gidlunds förlag

Om sommaren sköna

”Om sommaren sköna när marken hon gläds” är en av våra mest omtyckta och sjungna folkvisor. Numera hör vi den oftast i Hugo Alfvéns körsättning eller kanske tolkad av Jan Johansson och hans musiker. Visan har mycket gamla anor; texten författades redan på 1660-talet av Andreas (Anders) Wallenius. Han var kyrkoherde i Mora 1660–1663 och det var förmodligen under den perioden han skrev visan. Oftast sjunger man bara ett par tre strofer av den längre texten som egentligen är en lovsång och vägvisare till landskapet Dalarna – visan brukar också kallas Dalavägvisaren. Den hyllar socknarna och deras invånare utmed Dalälvens båda grenar.

Texten trycktes postumt år 1670 av Wallenius äldste son Gabriel som troligen bearbetade den en del. I originalmanuskriptet finns nämligen några strofer som handlar om Dalarnas historia och som saknas i trycket. Den version av visan som sjungs idag avviker å sin sida från tryckets text, förmodligen beroende på att den spritts muntligt under århundradena och kanske också genom senare bearbetningar.

Visan har med tiden fått status som Dalarnas landskapssång och är därmed utan tvekan den äldsta av alla landskapssånger.

Men hur är det då med melodin? Är den lika gammal som texten? Den melodi som vi idag sjunger till visan trycktes tillsammans med texten första gången på 1830-talet. Men frågan är om visan har sjungits till denna melodi från början. I trycket från 1670 anges att visan kan sjungas till samma melodi som psalmen ”Den signade dag”. Men det säger oss inte så mycket eftersom även ”Den signade dag” har sjungits till olika melodier, framför allt i Dalarnas olika socknar.

Samtidigt kan vi konstatera att den melodi som sjungs till visan idag har sin egen intressanta historia. Första gången vi stöter på den är som Daldans i Abraham Hülphers dagboksanteckningar från hans resa i Dalarna 1757. Dagboken finns bevarad i Västerås läroverksbibliotek och där kan man bland annat läsa att Hülphers besökte Malung den 26 juli detta år. Bland mycket annat om bygdens topografi, näring, seder och bruk skrev han också ned tre melodier till ”kuriösa danser” som Malungsborna framförde, däribland ”Dahldantz”. Där förekommer den dock i jämn taktart till skillnad från dagens tretaktsversion av melodin.

Hur den här melodin hänger ihop med ”Den signade dag” vet vi alltså inte, men en kuriositet är att Leksandskännaren och spelmanen Knis Karl

Aronsson berättade vid en av mina intervjuer med honom, att en gammal kvinna vid namn Knubb Stina från Hedens by i Leksand hade sjungit "Den signade dag" till daldansmelodin.

Att den s.k. daldansmelodin var allmänt känd i Sverige på 1700-talet har vi många belägg för. Olof von Dalin skrev sin herdedikt "Philemon drev ut sina får i en äng" till den här melodin (finns inspelad på CD med Martin Bagge), liksom sångspelsförfattaren Carl Envallson som använde den i sitt sångspel "Colin och Babet" från 1787. Även Carl Michael Bellman använde den i några sammanhang, bland annat i "Ack världen är ängslig" och i "Bondens friarvisa" (den senare finns inspelad på CD med Tommy Körberg).

Melodin har också i senare tid fått dalaanknytning genom att till den skrivits en "Dalkarlasång" av C. E. Fahlcrantz.

Märta Ramsten

Källor

Envall, Petrus 1938. "Om sommaren sköna. Dalavägvisaren och dess författare" i *Dalarnas hembygdsbok*

Moberg, Carl-Allan 1964. "Om sommaren sköna. En melodistudie." *Saga och Sed*

Författarpresentationer

PER AHLANDER (f.1959) PhD, är fil. mag. i musikvetenskap, civilekonom DHS och klassiskt utbildad sångare. Han disputerade våren 2009 på avhandlingen *Marjory Kennedy-Fraser (1857–1930) and Her Time: A Contextual Study* vid University of Edinburgh, där han sedan dess är Postdoctoral Fellow vid institutionen för Celtic & Scottish Studies.

MATHIAS BOSTRÖM (f. 1973) är arkivarie vid Svenskt visarkiv och musikvetare. Hans senaste publikationer är *Visor från skånska landsbygden* (2010) och *Det stora uppdraget. Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908-2008*, för vilka han är en av redaktörerna.

THOMAS BREITENSTEIN MILLROTH (f. 1947) fil dr i konsthistoria, chef för Ystads konstmuseum 1995–2008. Konsthistoriker, kritiker, författare till ett fyrtiotal böcker, de flesta om konst bland annat en omfattande monografi om C.O. Hultén. Han har sedan slutet av 60-talet intresserat sig för musik och särskilt den experimentella musikscenen i Sverige.

PATRICK HÄLLZON (f. 1972) har en fil.kand i turkiska språk från Uppsala Universitet. Just nu går han ett tvåårigt masterprogram i Asienstudier med Centralasien som specialinriktning vid Institutionen för Orientaliska Språk på Stockholms Universitet.

VESA KURKELA (f. 1954) är FD och professor vid Sibelius-Akademien och Tammerfors universitet. Till hans specialområde hör populärmusikens historia, musikens idé- och socialhistoria, musikförläggande och sambandet mellan musik och media.

DAN LUNDBERG (f.1959) är musiketnolog och chef för Svenskt visarkiv. Som forskare har han bl.a. inriktat sig på musikens roll i mångkulturella miljöer. Men han har också författat ett antal arbeten med inriktning på svensk folkmusik, såväl läromedel som forskningsarbeten.

MARITA RHEDIN (f.1965) är doktorand i musikvetenskap på Institutionen för kulturvetenskaper vid Göteborgs universitet. Till hennes särskilda intresseområden hör vokalmusik. Hon är även verksam som sångerska.

SUSANNE ROSENBERG (f. 1957) är folksångerska, lektor i folksång och doktorand. Rosenberg är också prefekt vid institutionen för folkmusik på Kungl. Musikhögskolan i Stockholm.

KARIN STRAND (f. 1970) är fil. dr i litteraturvetenskap och arkivarie på Svenskt visarkiv. Hennes forskningsintressen rör tidig populärmusik, musiktextanalys och mediering.

Samtliga artiklar i denna utgåvas Vis- och låtlexikon har författats av nuvarande och tidigare medarbetare vid Svenskt visarkiv.

NOTERAT HAR HITTILLS KOMMIT UT MED 17 NUMMER

som samtliga finns att köpa/beställa hos Svenskt visarkiv, antingen via e-post, telefon eller personligt besök på vår expedition på Torsgatan 19 i Stockholm, som är öppen tisdag–fredag, 12–16. E-post info@visarkiv.se Tel: 08-519 554 88

Noterat 1

Annika Nordström: "Jag måste bli sjoeman vid marinen..."

Bohuslänska mäns handskrivna visböcker från flottan 1945–1945.

Karl Sporrs uppteckningar från Gästrikland med kommentarer av Michael Müller.

Margareta Jersild: Några synpunkter på "jämtpolskan" av Nils Andersson och K.P. Leffler.

Märta Ramsten: "Håll upp att röra i gammal urmusik". Några anteckningar om Strindberg och folkmusiken.

Litet vis- och låtlexikon:

Alpens ros – Bonden som skulle ut efter hö/öl – Delsbo brudmarsch (eller Bröllopsmarsch från Delsbo) – Fjorton år tror jag visst att jag var – Lilla vackra flicka/Anna – Turalleri – Vem kan segla förutan vind – Älvsborgsvisan

Noterat 2

Ingrid Åkesson: Folklig koralssång: Karin, Katarina, Hanna och andra.

Presentation av en pilotstudie.

Jens Lindgren: Gazell klubb – en underjordisk jazzrörelse.

Bo Nyberg: Carl Fridberg, Gusselby – en svensk dragspelsbyggare.

Gunnar Ternhag: Vad sjöng Agnes Rothman? Några funderingar kring en vissångerskas repertoar.

Märta Ramsten: Funderingar kring repertoarbegreppet. En kommentar till Gunnar Ternhags artikel.

Hugo Ljungström: Pelle Schenells okända schottis.

Inger Stenman: Maria Persson-Johansson från Loukta-Mavas sameby.

Karl Tiréns informant och "nyckel" till jojkningens värld i 1910-talets Sápmi/Sameland.

En visa om Stockholm 1785 med kommentarer av *Margareta Norqvist*.

Lennart Kjellgren: Bröllopsstass – folklig visa av operakompositör.

Litet vis- och låtlexikon:

*Glädjens blomster – Hårgalåten – Högt i ett träd – Hör du sparser
lilla – Jag set en dejlig rosa – Lasarettvisan – Uti vår hage – Väva
vadmal – Örjanslåten*

Noterat 3

*(Tillägnad Märta Ramsten på födelsedagen den 25 december 1996
av kollegerna vid Svenskt visarkiv.)*

Rolf Dahlgren: Den 25 december.

Eva Danielson: Gatumusikanter i Stockholm.

Sven-Bertil Jansson: Visan och dialekten.

Margareta Jersild: P.J. Herou och hans notböcker.

Jens Lindgren: Hjalmar ger jassen sitt gillande. En jazzmotståndare byter sida.

Marianne Silfverhielm: "Wilhelmus van Nassouwe ben ik van Duitse
bloed". Kring den nederländska nationalsången.

Tommy Sjöberg: Utgivning av folkmusikskivor 1996.

Ingrid Åkesson: Folklig vissång idag – gehörstradition i nya former.

Litet vis- och låtlexikon:

*Anders han var en hurtiger dräng – Harpans kraft – Liten Karin –
På blomsterklädd kulle – Rullan går/Kovan går*

Noterat 4

Ingemar Andersson: Dansbanorna, danserna och musiken. En inventering
av dansbanelivet i Katrineholms kommun under 1900-talet.

Lennart Kjellgren: "Höckt juder Svärjes namn på jord." En
nationalsångpristävling vid sekelskiftet.

Lars Lilliestam: Nordman och "det svenska".

Bo Nyberg: Dalarna som dragspelslandskap. En rapport från ett
inventeringsprojekt 1994–95.

Gunnar Ternhag: Vad säger Daniel Hanssons visbok?

Litet vis- och låtlexikon:

*Drängen som spelade handklaver / Det for två vita duvor –
Fackeldansen eller All världens polska eller Skräddarepolska –
Kristallen den fina – Kullerullvisan / Solskenslåten – Lincolnvisan
– Rida, rida ranka*

Noterat 5 (tema jul)

Andréas Dalgrén: Jul-Lekar Passade till Dans och Tidsfördrif för Ungdom

och Sällskap. Samlade af Klockaren och Organisten i Tyserum 1809. Med kommentarer av *Märta Ramsten*.

Margareta Jersild: Julvisor i skillingtryck. "Fem alldeles nya samt både wackra och muntra Jul-Wisor."

Carl von Linné: Dahlfläckors lekar om juhlen 1733. Några sångleks-uppteckningar. Med kommentar av *Eva Danielson*.

Jens Lindgren: Fisk Jubilee Singers. Afro-amerikanska musikambassadörer i 1890-talets Sverige.

Litet vis- och låtlexikon:

Goder afton, goder afton, både Herre och Fru – Hej tomtegubbar – Jingle Bells/Bjällerklang – Midnatt råder tyst det är i huset – Natten går tunga fjät/Sankta Lucia – Nu har vi ljus här i vårt hus – Nu tändas tusen juleljus – Nu är det jul igen – Raska fötter springa tripp tripp tripp – Staffansvisan (Sankte Staffan) – Stilla natt heliga natt – Var hälsad sköna morgonstund – White Christmas/Jag drömmer om en jul hemma

Noterat 6

Jonas Berg: Folkmusikens första början på Skansen och Skansens ordinarie spelmän 1891–1930.

Per Ericsson: Skillingtrycket som blev tryckfrihetshistoria.

Ulrika Gunnarsson: Biber och Nacken. En jämförelse mellan konstmusikens Scordatura och folkmusikaliska omstämmningar.

Ville Roempke: Kappleik, marknadsliv och lekstuga.

Gunnar Ternhag: Fonografinspelningar med svensk folkmusik.

Litet vis- och låtlexikon:

Björnen sover – Gömma ringen – Jag blåste i min pipa – Hupplek – Rännarns visa – Klang min vackra bjällra – Kom lilla flicka valsa med mej – Tre små gummor skulle gå en gång – (Oh) When the Saints go Marching in – Å jänta å ja

Noterat 7

Eva Danielson: Ja må han leva. Ett försök att sammanfatta visans historia.

Sven-Bertil Jansson: Radiolyssnarnas visor.

Margareta Jersild: Hurra min båk, hurra! Några medeltidsballader som gått till sjöss.

Bengt R. Jonsson: Lustige bröder, nu luller tilsamman! En dryckesvisa av Lucidor?

Jens Lindgren/Bengt Wittström: Jazz Around the World. Bengan Wittström

berättar om en jordenruntkryssning med Charlie Normans orkester.

Christina Mattsson: Lille Bror Söderlundh och visans renässans.

Märta Ramsten: Ulf Peder Olrog på faltet.

Litet vis- och låtlexikon:

Det var en ung sjöman från Dalarna han kom – Herr Peders sjöresa
– Näckens polska – Som stjärnor små – Som stjärnan uppå himmelen
– Titanics undergång

Noterat 8

Magnus Gustafsson: "Därnest spelmännerne med violer, säckpipa, hautbois och trumma..." Något om en folklig trumtradition i Varend.

Jens Henrik Koudal: Tradition og innovation. Om menuetmelodier i Danmark.

Annika Nordström: "Den lille röe skomakarn i Haga." Alfred Lidholms skillingtryck från Göteborg 1885–1910.

Per Oldaeus och Claes Ringqvist: Spencer Williams i Sverige.

Gunnar Ternhag: Minnen av bröllopsdans. Några tankar om dansforskningens källor.

Ingrid Åkesson: "Till dig av hjärtans grunde": En koralmelodi på vandring.

Litet vis- och låtlexikon:

Gråtlåten – Jag går i tusen tankar – Jag ser på dina ögon att du har en annan kär – Marlboroughvisan/När Mellbom i krig skulle draga – När månen vandrar – Vårvindarfriska

Noterat 9 (jubileumsnummer)

Bengt R. Jonsson: Visa och folkvisa. Några terminologiska skisser.

Sven-Bertil Jansson: Ordning i augiasstallet. Om Svenskt visarkivs historia.

Märta Ramsten: Svenskt visarkivs inspelningsverksamhet.

Erik Kjellberg: "Nyplantering av jazzens blå blomma". Svenskt visarkivs jazzavdelning – några reflexioner och anteckningar kring hur det började.

Eva Danielson: "Så bra att ni finns!"

Litet vis- och låtlexikon:

Ack Värmeland du sköna – Det stod en jungfru vid en brunn/Långdans från Venjan – De omöjliga uppgifterna – Det var en lördag afton – Ebbe Skammelsson (SMB 125) – Efter balen – Frihetsvisan (Frihet är det bästa ting/som sökas kan all världen kring) – Inga liten kvarnpiga – Inte sörjer jag för mina barn är små – Norralapolskan – Per Spelman – Petter Jönsson han såg i fäderneslandet – Tänker du att jag förlorader är

Noterat 10

Dan Lundberg och Owe Ronström: Tuva – världsmästare i övertonssång.

Tuva Wretblad: Thore Hårdelin d.ä. (1866–1945). En hälsingespelman – hans livsöde och betydelse för folkmusiken kring sekelskiftet 1900.

David W Colbert: Songs in a Strange Land. A Swedish Immigrant's Book of Lyrics.

Björn Englund: Håkan von Eichwald – Sveriges förste storbandsledare.

Björn Aksdal: Den kollektive tradisjonen og individet. Noen tanker om 1900-tallets store individualister i norsk folkemusikk

Margareta Jersild: Strofvariationer i balladmelodierna.

Mathias Boström: Olof Andersson som fonografanvändare. Nytt ljus över vissa fonografinspelningar med svensk folkmusik.

Litet vis- och låtlexikon:

*At a Georgia Camp Meeting – Bonden och Kråkan – Lille Jon/
Knut Huling/Midsommarnatten var inte lång – Lill-Pelle spring
fort – Limu limu lima – Och jungfrun gick åt killan – Om alla berg
och dalar/Vedergällningen – Sinclairsvisan/Sist när på ljuvlig
blomsterplan*

Noterat 11

Gunnar Ternhag: Hugo Alfvén som folkmusikupptecknare.

Märta Ramsten: En brevfråga från August Strindberg.

Eva Helenius-Öberg: Johan Helmich Roman och frihetstidens parodivisa.

Ingrid Åkesson: Norska stev. En småskalig men rik visform.

Tommy Sjöberg: Discovering Sweden. Gordon Tracie's contacts and collections of folk music 1947–51.

Åsa Veghed: Pernambuco och kokosnöten. Musikaliska traditioner och moderniseringsprocesser i nordöstra Brasilien.

Jens Lindgren: B.R.A. Studio. En mötesplats för musikentusiaster.

Ivar Sjögren: Staden med blomsterkrans i håret. En rapport från visstaden Västervik.

Litet vis- och låtlexikon:

*Stardust – århundradets schlager – Han hade seglat för om masten –
Min man och andras männer – Allt under himmelens fäste – Den
rika och den fattiga flickan – Ack högaste himmel och fallande jord/
Om dagen vid mitt arbete – De två konungabarnen/Vid Ringdals
klippa*

Noterat 12

Christina Mattsson: Artur Hazelius visuppteckningar i Dalarna 1872.

Britta Holm: "Gustav Lindströms visa" – en visa i sin samtid.

Tommy Sjöberg (inledning och kommentar): "Svenska Folkvisor och Danslekar samlade i Östergötland af P. Johansson, Kronolänsman, Berg".

Jens Lindgren: "Det var Levin som gällde om man inte hade råd med Gibson" – om svenska musikinstrument med amerikansk "touch".

Per Gudmundson: Folkmusikens hus – bevara, berätta, berika.

Litet vis- och låtlexikon:

In My Sweet Lile Alice Blue Gown – Byssan lull/Tuss lullerilull – Igelkottaskinnet – Med sorgsen ton jag sjunga vill flickan (pigan) som trampade på brödet – Tiger Rag

Noterat 13

(Tillägnad Eva Danielsson på födelsedagen den 20 augusti 2005 av kollegerna på Svenskt visarkiv.)

Sven-Bertil Jansson: Kolonivisor.

Märta Ramsten: Bröderna Björkman. Länkar till 1700-talets folkliga melodiflora.

Mathias Boström: Vistryck och inspelningsteknik. Möte mellan två medier för spridning av visor.

Margareta Jersild: Ballader i skillingtryck. Om interaktion mellan tryckt text och muntligt traderad melodi.

Ingrid Åkesson: Homogenisering och pussel. Medeltidsballader i nutidsdräkt.

Ulrika Gunnarsson: Mäster Plut – mästearsångaren från Vastervik.

Jens Lindgren: Petite fleur – Sidney Bechets franska jazzeternell.

Tommy Sjöberg: Musikinstrument som hemslöjd.

Dan Lundberg: Giftet som gör galen.

Litet vis- och låtlexikon:

De rosor och de blader/Där växte upp en lilja – Maple Leaf Rag – Med en enkel tulipan – Sven i rosengård – Under rönn och syrén/ Blommande sköna dalar – Violen från Flen

Noterat 14

Helena Kåks: Hans Haglöf. Spelman bland bönder – en fråga om stor betydelse men låg status.

Bo Nyberg: Jonas Nylander. Finsnickare och gitarrbyggare i Bingsjö.

Eric & Katarina Hammarström: Sven Donat och Torsten Lackström. Två polskekompositörer identifierade.

Johanna Broman Åkesson: "Utan att Andersson anar 'e verkar han faktiskt cubanare." Latinamerikanska influenser i svensk populärmusik 1930–1960.

Ulf Jägfors: Banjon. En afrikansk luta i den Nya Världen.

Anders Hammarlund: Arkiv för mångfald? Reflektioner kring ett nytt verksamhetsområde.

Litet vis- och låtlexikon:

*Opp å ud å å/Näs Ingars polska – Av alla färger/Den blå färgen
– Eja mitt hjärta/I hoppet sig min frälsta själ förnöjer/Näver-
visan – I'll be glad when you're dead, you rascal you – Blott
en dag – Sven Svanevit/Svend Vonved*

Noterat 15 (tema musik och förförelse)

Dan Lundberg: Noterat om musik och förförelse.

Karin Strand: Sirenen i etervågorna. Mikrofonsång, genus och förförelse i radions barndom.

Mats Nilsson: Förförd i folkdans – kan man bli det?

Stefan Bohman: Musik, förförelse och politik. Varför är Wagner fortfarande kontroversiell?

Eva Sjöstrand: Ett ögonblick.

Per Jensen: Dansen ur ett etologiskt perspektiv.

Sylvia Nannyonga-Tamusuza: Gendering "Musicking": Commodification of Women in the Music Business in Uganda.

Birgitta Holm: Tango – förförelse eller anti-förförelse?

Owe Ronström: Hur låter förförelse?

Litet vis- och låtlexikon:

*Till Österland vill jag fara – Body and Soul – Älskaren i gluggen –
Finska lura – Danny's dream – Flottarkärlek*

Noterat 16

Bente Karlsson: Från individ till kollektivt minne. Om dokumentationen av dragspelaren Gunnar Molthon.

Lars Lindh: Ruben Nilson (1893–1971) – vislyriker.

Kajsa Paulsson: "Dig lilla rosenknopp bjuder jag opp". Om Vivi Nilsson och sånglekarna.

Märta Ramsten: Att kula, käuka eller lulla. Ett bidrag till ett historiskt perspektiv på lockrop.

Susanne Rosenberg: "En utsmyckning av oändligheten runt omkring". På jakt efter kulningens dragläge.

Litet vis- och låtlexikon:

De två systrarna – Jag fattige lappman – Mack the knife

Noterat 17

Dan Lundberg: Med änglars röst. Musik och religion – ett kärleksförhållande.

Ingrid Gjertsen: Sang og mystikk. Mystikken som kilde til kunnskap om religiøs folkesang.

Anders Hammarlund: Blå biljett till Kristianstad. Jona Schain, en judisk förebedjare i Skåne.

Christina Ekström: "Vi har en broder till organist som lärt sig Gemeinmusik alltifrån ungdomen." Musiklivet i Brödrauniteten under 1700- och 1800-talen med fokus på Sverige.

Karin Strinnholm Lagergren: Re-gregorianisering. Gregoriansk renässans i katolska kloster.

Thomas Bossius: En skön sång om frälsning. En historisk översikt över den kristna pop- och rockmusikens framväxt i Sverige.

Litet vis- och lätlexikon:

*Den signade dag – Ovan där – The Father and the Son and the Holy Ghost
– New Orleans Function – Himmelriket liknas vid tio jungfrur – Jag nu den
pärlan funnit har*

KARIN STRAND ♦ "Långt fjerran ifrån hemmets kända stränder." Dikt och dokumentation om mordet på kofferdikapten Sven Pettersson Lagerhamn

MARITA RHEDIN ♦ Litterär visa – termen och företeelsen

DAN LUNDBERG ♦ Med musik som vapen. Något om militärmusikens orientaliska ursprung

PATRICK HÄLLZON ♦ Kurash Sultan – en uigurisk singer-songwriter i Eskilstuna

VESA KURKELA ♦ Finskhets och sorglig mollvisa

MATHIAS BOSTRÖM ♦ Johannes Mörtsells jojкупpteckningar. En återutgivning av "Lapparnes sång" (1888) med ny inledning och efterord

PER AHLANDER ♦ Marjory Kennedy-Fraser (1857–1939) och Hebridernas sånger. Ett porträtt av en skotsk musiker, kulturentreprenör, suffragett och musikkforskare

THOMAS MILLROTH ♦ Bengt Frippe Nordström – saxofonist, improvisatör och pionjär

SUSANNE ROSENBERG ♦ Finn Karin i Jurassic Park. Eller "det går inte att göra hundra år av tradition ogjort" – om att vara en länk i en kedja

LITET VIS- OCH LÅTLEXIKON ♦ *Gamle Svarten (Ole Faithful)*
/ Min soldat / Klippingshandskar jag er lovar / Vi sålde våra
hemman / Brudgum och bruden / Karusellen / Om sommaren
sköna



Svenskt visarkiv
STOCKHOLM